



# *ON CORRESPONDENCE*

**Jaana Maijala**  
2013

# *VUOROVAIKUTUKSESTA*

**Jaana Maijala**

*Taiteen maisterin opinnäyte*

*Aalto-yliopisto*

*Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu*

*Median laitos / Valokuvataide*

*Kevät 2013*

Sisällys:

*Johdannoksi*..... s. 7

*Weight of Experience*..... s. 8

*Blueprints*..... s. 16

*Directional Relations*..... s. 24

*Inherent Absence of Light*..... s. 26

*Vertical Moon*..... s. 31

*Lähteet*..... s. 40

*Kirjallisuutta*..... s. 41

### **Johdannoksi:**

Työni on kaksiosainen koostuen esseevihkosta ja kuvavihkosta.

Olen kuvannut viisi kuvasarjaa, jotka käsittelevät valokuvan ja piirustuksen yhdistymisestä. Olen piirtänyt aina, mutta aloin valokuvata, koska pelkkä piirustus ei tuntunut tarpeeksi vahvalta. Piirustuksiani aloin valokuvata, koska valokuvistani jäi silti puuttumaan se jokin.

Olen kirjoittanut kuvasarjoista viisi esseetä, yhden kustakin. Esseiden otsikot ovat samat kuin kuvasarjojen nimet. Esseiden avauksina toimivat kustakin kuvasarjasta kirjoittamani lyhyet tekstit, jotka olen näyttänyt yhdessä kuvien kanssa silloin, kun olen kuvia julkisesti esittänyt. Nämä tekstit löytyvät englanniksi kuvavihkosesta, jossa ne puolestaan toimivat esittelyinä kuville.

Kuvasarjat ovat luonteeltaan erilaisia: niissä on eri määrät kuvia, niiden rytmit ja intensiteetit vaihtelevat. Osa niistä kului loppuun aiemmin, osa jatkuu yhä. Siksi esseiden painotukset myös vaihtelevat.

# WEIGHT OF EXPERIENCE

---

## I

**Piirustus on yritys vangita ja säilöä kokemus kynän rytmin kautta. Valokuva muuttaa piirustuksen materiaalisuuden: lyijykynän jälki paperilla kääntyy illuusioksi massasta.**

Kyse on tavoittamisesta, sanoilla tai kuvilla saavuttamisesta. Haluan jonkun miehittävän yksinäisyyteni. Kaipaen sitä, koska elämässä saattaa olla kyse yksinomaan lisääntymisestä.

Tekstin saa lisääntymään kuuntelemalla kirjoittamisen ohessa yhtä ja samaa kappaletta uudelleen ja uudelleen. Toisto luo jatkumon, antaa ajatuksille aikaa lainaa. Kuvasarjat, toistot: onko ajattelun tilan kasvattamisesta kyse myös saman kuvan tekemisessä kerta toisensa jälkeen? Uusinta ja uusinnan uusinta, joista jokainen vie vähän lähemmäksi varmuutta siitä, että joskus vielä selviää, mistä on kysymys.

Tämän illan kappaleeni on Jarvis Cockerin versio *Eye of the Tiger*ista. Sitä samaa soitin myös päivällä tehdessäni uutta mustaa kappaletta *Grey Floater*. Kappale ja kappale. Fysikaalinen kappale ja musiikkikappale, sävellys. Molempien muodon voi ajatella olevan sekä tilallinen että ajallinen sisältäen rakenteen ja syntyprosessin. Tarkoitan kerralla nähtyä kokonaisuutta ja osa osalta rakennettua tai purettua, piirrettyä, soitettua kokonaisuutta. Voisinko johtaa tästä ajatuksen puutteellisen sävelkorvani paikkaamiseksi? Voisinko säveltää kuvan? Jos rakennuspalikat, kuvan osat, ovat oikeassa suhteessa toisiinsa, syntyykö kokonaisuus, joka toimii sävellyksen tavoin? Jos tämä on tässä, se edellyttää tuon toisen asettumista tuohon. Piirustuksen dynamiikka, sävellyksen rakentuminen ja valo ja varjo ovat kaikki samaa tasapainoila. Humalaisella taksimatalla Magneetista Juttutupaan *X* esitti jonkin käsittämättömän kurkkulaulun. *Y* sanoi, että tuolta Jaanan kuvat kuulostavat.

## II

Piirtäminen on keskittymistä. Täytyy pysähtyä saadakseen jotain kelvollista paperille. Täytyy antaa ajatusten kirkastua, sillä piirtäminen on ajatuksesta suoraan seuraava. Sen tehtävä on saattaa havainnot näkyviksi, tehdä ajattelu näkyväksi. Munkinkammiossa voi pyörittää teorioita loputtomiin, mutta jälki paperilla on askel todellisuuden suuntaan, askel kohti toista ihmistä. Siinä mielessä piirtäminen havainnollistaa tekoa. Minulle se on myös kuvataideteko, josta kaikki lähtee liikkeelle.

Perinteisesti piirtämisen ajatellaan tapahtuvan seuraavasti: katse kohteeseen, katse paperiin, vuorotellen mittaillen. Se mitä näen siirtyy vähitellen paperille menneiden silmistä sisään ja tullen kynästä ulos. Tällä matkalla koetut mahdolliset väristykset näkyvät suoraan kynän jäljessä. Kynä on kuin seismografin piirturi. Tästä syntyvä viivan henkilökohtaisuus, tai käsiala, on piirre, joka on aina kiehtonut minua. Jokaisen käsiala on suoraan verrannollinen sisäiseen tilaan: myrskyisä päivä näkyy viivan levottomuudessa ja lempeä päivä hallitussa varmuudessa. Käsialan henkilökohtaisuus on samalla paljastavaa: paperilla näkyy ihminen siten kuin hän itse kokee oman olemassaolonsa.

Taiteilija Brice Marden kirjoittaa piirtämisen herkkyydestä. Hänen mukaansa piirustus on medium, jossa käden ja teoksen välissä on vähiten. Käden kosketus on herkempää.<sup>1</sup> Sama ominaisuus miellyttää minuakin. Piirretystä kuvasta tuntuu puuttuvan mahtipontisuus, jonka tunnen olevan usein läsnä esimerkiksi maalatussa kuvassa. Marden käyttää molempia välineitä ja kynän vaihtamista maaliin hän perustelee mm. tarpeella viitata ulospäin eikä takaisin taiteilijaan. Marden näkee maalin käytössä avoimuutta, joka ei vaadi katsojalta empatiaa taiteilijan psykologista tilaa kohtaan.<sup>2</sup> Piirustuksen ilmaisullinen suoruus antaa totuuden vaikutelman, tunteen paljastuksesta, suorasta näköyhteydestä taiteilijaan. Minulle juuri tuo piirtämisen alastomuus on tärkeää: ei raja-aitoja vaan kaikki kortit pöytään ja yönselkään alusvaatteisillaan.

Tarkkuudestaan huolimatta piirrosjälki näyttää epävarmuuden, hakemisen, sen ettei lopulta ole yhtä totuutta. On vain hetken totuus, joka pitää sisällään kaikki tekoprosessiin sisältyvät mahdolliset ratkaisut. Voisi ajatella, että piirustusta varten on olemassa tietty määrä viivoja, jotka on mahdollista asetella paperille miten tahansa. Vaihtoehtojen runsaudesta huolimatta lopulta löytyy viivan oikea paikka: näin se menee. Silti piirustuksesta jää puuttumaan ehdottomuus. Siihen verrattuna valokuva on aina varma toistaessaan sitä, mitä kameran edessä on ollut.

Amerikkalainen taiteilija Richard Serra on kirjoittanut: *”Drawing is a way of seeing into your own nature. Nothing more. There are certain formal processes that one learns – learned methods that end up being a hindrance. There is no way to make a drawing — there is only drawing.”*<sup>3</sup> Ei piirtämisestä voi sen paremmin sanoa. Kuten Serraan, minuunkin vetoaa piirtäminen yksinkertaisimmillaan. Kynän jäljet paperilla ja kynän paperiin jättämät painaumat ovat piirtämisen tulos. En piirrä jotakin

---

<sup>1</sup> Marden 1998, *passim*.

<sup>2</sup> Marden 1998, *passim*.

<sup>3</sup> Serra 1994, 51.

vaan yksinkertaisesti piirrän. Nämä piirustukseni ovat syntyneet hitaasti, tuntien tai päivienkin kuluessa. Piirtäessäni on vain olemassaoloni, jota piirustus seurailee. Siinä paperin äärellä koko tämä sietämätön tilanne, jossa olen: lähtökohta, ei lopputulos. Erään, nyt käsillä olevan lopputuloksen – valokuvieni – purkamiseen aion käyttää klassisessa fysiikassa kappaleelle annettuja määritelmiä.

### III

Aloitin kappaleen jakamisesta. Kappale voidaan käsittää kokonaisuutena, mutta se on mahdollista jakaa myös osiin, pienemmiksi fysikaalisiksi kappaleiksi. Ensimmäinen jaettu kappaleeni, eli valokuvadiptyykin, oli *Magnet*<sup>4</sup>. Oli oikeastaan sattumaa, että kynä lipsahti muistikirjan viereiselle sivulle, mutta sattumahan on muusista tunnetuimpia. Se sai minut huomaamaan kaksi asiaa. Ensinnäkin näin kokemuksen jatkuvuuden. Kokemushan on paperin ulkopuolella jatkuva tapahtuma. Se ei lopu, vaikka paperi loppuisi. Kokemus on ennakoimaton, arvaamaton, sitä varten ei voi tehdä suunnitelmaa eikä sitä varten voi tehdä luonnosta. Oli siis otettava käyttöön usean paperin tekniikka ja jaettava kappaleeni monille eri papereille.

Aluksi kaikki voi tuntua yksinkertaiselta, selvältä, mutta se on vain ensivaikutelma, sillä asioista saa monimutkaisempia viettäessään niiden kanssa enemmän aikaa. Tämä oli toinen havaintoni ja se johtaa toiseen ja tärkeämpään seikkaan eli vuorovaikutukseen, jännitteeseen, jonka kaksi luovat yhdessä. Kaksi sivua, kaksi paperia, kaksi valokuvaa, kaksi kappaletta, kaksi ihmistä. Kappale on tiettyssä suhteessa paperin reunoihin ja tyhjään tilaan: väritetyn alueen suhde paperin valkoiseen, valkoisen suhde mustaan, positiivisen suhde negatiiviseen. Kaksi määrittävät toisensa ja toistensa olinpaikat. Eli pääsen siihen, että kappaleella on aina avaruudellinen<sup>5</sup> sijainti. Piirustuksen voisi ajatella olevan elävä kartta, jonka syntymisen aikana kaikki aistit etsivät maiseman koordinaatteja. Paperille piirtyy karttamerkki rautatieasemasta, metromatkasta, pyykinpesusta, puistobulevardin ohikulkijoista.

Valokuvaan paperit, piirustukset, aina kokonaisina. Sommittelun ja asioiden suhteiden säilyttäminen samoina on tärkeää. Valokuvassa kappaleen suhde paperin reunoihin pysyy siis samana kuin piirustuksessakin. Kameran tehtävä on paitsi toistaa tämä myös pysäyttää tapahtumat, hävittää viivan liike. Kappaleella on aina jonkinlainen ajallinen kesto, matka pisteestä A pisteeseen B lainatussa materiasa. Valokuva säilöo piirustuksen keston, jolla on suhde käden liikkeeseen: valokuvan 1/60 sekunti sitoo piirustuksen minuutit ja tunnit. Lisäksi valokuva pysäyttää piirustuksen hajoamisen, nuhjaantumisen tai katoamisen. Tiivistetympmin se siis lopettaa ajan vaikutukseen piirustukseen. Valokuva on liikkumaton verrattuna piirustuksen elävyyteen. Valokuva on tallete.

Rajauksen ohella valaisulla on keskeinen merkitys reprokuvasvaiheessa. Valo tekee piirustuksen harmaasta mustaa ja valkoista. Alkuperäinen piirustus on,

no, piirustuksen näköinen. Siinä on harmaata lyijykynää vähän ruttuiseksi käyneellä paperilla. Lyijykynän määrä ja liike ovat saaneet paperin venymään ja kupruilemaan. Valokuva muuttaa sen takaisin kaksiulotteiseksi, mutta saa silti piirustuksen näyt-tämään kappaleelta, joka se ei ollut paperilla. Tämä kappaleeksi muuntuminen on valon ansiota. Valokuva kadottaa paperin ja tekee piirustuksesta kappaleen lahjoit-taen sille massan ja voiman revetä irti paperista. Vielä kerran: valokuva tekee tilan ja valo tekee muodon. Pidän Leonardo da Vincin esittämästä havainnosta ”*maa ja kuu lainaavat valonsa*”<sup>6</sup>. En ajattele valoa heijastuksena vaan lainana, josta on tullut kappaleen ominaisuus. Tämä laina tapahtuu valon pysähtyessä valokuvan ottamisen hetkellä.

Nancy Rubins ei rajaa eikä valokuvaa suuria, grafitin peittämiä piirustus-papereitaan, vaan repii ja kiinnittää niitä kollaaseiksi ja muodoiksi seinille. Olin hämmästynyt, miten törmäsinkin tähän amerikkalaiseen kuvanveistäjään vasta nyt<sup>7</sup>. Töissämme on hätkähdyttävää samankaltaisuutta. Vaikka omat piirustukseni ovatkin pääosin pienikokoisia, on minullakin yksi tuollainen jättiläinen lepäämässä rullalla huoneeni nurkassa. En ole koskaan tiennyt mitä tehdä sillä.

Mielenkiintoista on myös, kuinka samanlaisen tekniikan (toki pienellä grafiitti vs. lyijykynä -erotuksella) käyttö on luonut niin erilaiset muotokielet: Rubinsin repaleiset ja rajoittamattomat seinänvalloittajat ja minun tarkkarajaiset, hillitymmät möykyt. En ole selvästikään ollut kiinnostunut kelluvista muodoista seinällä. Tarvitsen valokuvan mustaa ja valkoista sekä sen tuomaa kehikkoa irrottamaan kuvan seinästä.

### IV

Aina silloin tällöin on otettava Tallinkin, Viking Linen tai Eckerölinen party boat alle, lyötävä laivakirveellä arki poikki ja heivautettava itsensä meren yli Tallinnaan ja kohdattava vapaus. Tallinnaan lähdin taidetarkoituksin ensimmäisen kerran kesällä 2008. Siitä lähtien olen risteillyt Suomenlahdella säännöllisesti.

Eräällä risteilylläni seisoin laivan ylimmällä kannella, pakkasta oli 20 astetta ja tuuli navakka. Ympärilläni aukesi tyhjä, jäätynyt merenselkä, joka loppui talvi-illan vaaleansiniseen ja vaaleanpunertavaan usvaan, joka puolestaan hupeni vähitellen yön tummansiniseen nieluun. Kylmyys tulee avaruudesta ja pimeys idästä. Mutta ennen Suomenlahden pimeyttä minulla oli aikaa havaita mittakaavani: allani oli valtava rautarakenne, pudotusta merenpintaan × metriä ja pudotusta eteen- tai ylöspäin loputtomasti. Kaikkialla laivan raskautta ympäröi silmäkantamattomiin ulottuva kevyt tyhjiys.

Mittakaava kertoo asioiden suhteista toisiinsa, koon taas ollessa objektien itsensä ominaisuus. Mittakaava on kaupungeissa paradoksaalisesti häviävä, koska niissä kaikki on suhteutettu ihmiseen. Kaikesta on tehty sopivankokoista, kaikki on

<sup>4</sup> ks. kuvavihko teos *Magnet*

<sup>5</sup> Sanalla ”avaruus” tarkoitan abstraktiota kappaleiden välisistä etäisyyksistä.

<sup>6</sup> da Vinci 2010, 318

<sup>7</sup> tammikuussa 2013



*Nancy Rubins*

rakennettu kuin suojamuuriksi luontoa vastaan. Ihmisillä ei edes ole mahdollisuutta päästä pakenemaan kaukaisuuteen suunnatun katseen avulla. Kaupungit ovat seinää ja objekteja ilman horisonttia. Kaikki tuo oli helppo ymmärtää järjettömän kokoisen metallikappaleen liikkeessä hiljalleen halki jääntyneen maiseman. Maailman lopun tunnelmat, kyyti viemässä kohti viimeistä pistettä, kaukaisinta äärtä.

Vasta lopullisen teoksen näytteille asettaminen vastaa kysymykseen, miksi valokuvata piirustuksia. Tai ehkä se poistaa kysymyksen esittämisen tarpeen. Ilmeisintä on tietysti mahdollisuus valokuvan suurentamiseen. Valitsen koon ja mittakaavan, mutta on kyse muustakin. Piirustus on jälleen kerran muuta, ja valokuvaakin on muuta: siinä on läsnä veistoksellisuus. Muodonmuutos ja paino ovat minusta kiinnostavimmat seuraukset. Suurennos tuo esille katsojan mittakaavan suhteessa piirustukseen eri tavoin kuin, jos esittäisin piirustukset sellaisenaan, alkuperäisessä muodossaan. Yleensä piirustukset ovat pieniä, intiimejä, tai ainakin mittakaava vastaa tekijän kokoa, tämän käden ulottuvuutta. Massiivisissakin piirustuksissa kynän jättämän viivan koko pysyy samana. Valokuvissa piirustusteni mittakaava tulee esiin valon osuessa kynän jälkeen, minkä perusteella niiden alkuperäinen koko on pääteltävissä.

Valokuva on negatiivinen tila, piirustuksen tai maalauksen tullessa pinnasta kohti katsojaa. Valokuva vajoaa kauemmas. Siten myös sen painavuus on paradoksi. Se luo painon tyhjästä, antaa hennolle piirustukselle massan. Michael Heizer on todennut teoksestaan *Double negative*, että ”*siellä ei ole mitään, mutta silti se on veistos*”<sup>8</sup>. Voiko valokuvan ajatella olevan veistos, vai onko niillä kahdella mitään tekemistä toistensa kanssa? Tai mitä edes voisi olla valokuvan veistoksellisuus? Tyhjyyden massiivisuutta?

Michael Heizerin veistos *North, East, South, West* on esillä Dia:Beaconin taidemuseossa. Se koostuu neljästä maakuopasta, tai hienommin sanottuna neljästä negatiivisesta veistoksesta eli lattiasta puutuvista geometrisista alueista, joiden ympärillä katsoja voi kulkea. Vaikka putoamisen mahdollisuus on olemassa, kuopista välittyy massan tuntu. Valokuvan massan voisi ehkä ajatella ilmenevän samalla tavalla, enemmänkin tuntemuksena kuin fyysisyytenä. Tuntemuksena, jossa on jäljellä jotain siitä voimasta, joka on ne tehnyt. Richard Serra on sanonut veistoksiensa tallettavan voimat, jotka ovat saaneet ne aikaan.<sup>9</sup> Osassa hänen veistoksiaan voi suorastaan nähdä noiden voimien yhä työskentelevän, nähdä massan jännittyvän painovoimasta. Yksi sellainen veistos on esimerkiksi *Shovel Plate Prop*, jossa metallinen putki on tasapainotettu metallilevyn ja seinän väliin.

Sen jälkeen, kun kappaleen massasta on ollut puhetta, on viimeisenä jäljellä todettavana se, että kappale on fyysikaalisten lakien ja teorioiden kohde. Vuorovaikeuttavat kappaleet vetävät toisia puoleensa toimien kuin magneetin puolikkaina. Sisäisen maailman jännitteet voi siirtää paperille. Kappale saattaa olla keveä, uhmata painovoimaa, jos olen tuntenut huolettomasti. Tai raskas ja musta, pohjaan asti mukanaan vetävä. Emme ole milloinkaan riippumattomia, aina on jokin paino jossakin kulmassa, kallistamassa kulkuamme, saaden puoltamaan, ottamaan harha-askelia.

<sup>8</sup> [http://doublenegative.tarasen.net/double\\_negative.html](http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html)

<sup>9</sup> *Luin tämän Serran veistoksen vieressä olevasta lapusta Tate Modernissa.*

Tai vetämään luotisuoraa linjaa läpi vuosien.



*Michael Heizer, Bern Depression, 1969*



# BLUEPRINTS

## I

**Olen näkevinäni sen, johdonmukaisuutta, kaavan! Näin se menee, pisteestä toiseen. Se on selviämäisillään, nyt, aivan kohta. Mistä elämässä on kyse? Vuorovaikuttavista kappaleista. Tämä tässä viittaa tuon toisen olemassaoloon tuossa. Pystynkö löytämään nämä vastaavuudet?**

Jean-Paul Sartre kirjoitti, että luotu objekti ei ole koskaan ainoa mahdollinen.<sup>1</sup> Vaikka teos näyttää katsojasta valmiilta, tekijällä itsellään pysyy vapaus muuttaa viivaa, väriä tai sanaa. Ovatko teokset siten koskaan mitään muuta kuin ehdotelmia, joita taiteilija on jättänyt? Ainakin *Blueprints*-sarjani kuvista jokainen on vain käväissyt paperilla vilauttaen mahdollista ratkaisua. Yksikään valokuvan kohteena olleista piirustuksista ei ole enää olemassa. Hiili on pyyhkiytynyt paperilta.

Piirustuksen katoaminen valokuvan ottamisen jälkeen on osa tätä sarjaa. Tietysti se on läsnä myös muissa sarjoissani, mutta tämä on erityisasemassa sen vuoksi, että välineenäni on ollut vanha kunnon hiili. Sitä voi yrittää kiinnittää paperille fiksatiivilla, mutta siitä huolimatta se jättää jäljen kaikkeen mihin koskee. Fiksatiivista poiketen valokuva voi poimia mukaansa myös isommat hiilenpalaset, joita paperille on putoillut. Silti on oltava nopea ja varovainen: välähdys paperilla ei säily pitkään.

*Blueprints*-sarjaan kuuluu pieniä "laatikkokuvia" ja suurempia, moniosaisia vuorikuvia. Ne ovat kuvia piirtämisen vapauteen pyrkimisestä, vaikka samalla

<sup>1</sup> Sartre 1976, 44

ne ovat myös kuvia laatikoista, joihin säilöin menneisyyttä, ja vuorista, joille vielä kiipeän. Mielestä siivottu, suljettu vastassaan avara, korkea kuvitelma. Mutta miksi valitsin piirrettäväkseni juuri nämä aiheet? En tiedä. Kai ne esittäytyvät jonkinlaisina arkkityyppeinä. En ole edes rajannut niitä sarjani aiheeksi. Jos joskus haluan lisätä siihen, sanotaan vaikka katajapensaat, voin tehdä sen. Aihe on ainoastaan portti.

*Blueprints* on myös ensimmäinen sarja, jossa valitsin näytettäväksi valokuvasta positiivin sijasta negatiivin. Se oli oivallinen ratkaisu paperin ongelmaan, mikä tuntuu aina vaivaavan minua. Valkoinen, huokoinen paperi muuttuu negatiivin myötä mustaksi (siniseksi) avaruudeksi. Tämä avaruus on voimakas. Halusin hävittää paperin paperisuuden, mutta säilyttää paperin idean, sen että paperi on taso, joka määrittää pituuden ja leveyden koordinaatiston. Niihin kamera lisää syvyyden aivan toisella tavalla kuin pelkkä asioiden perspektiiviin piirtäminen. Piirustuksen tyhjät alueet muuttuvat kameran läpi käydessään syvyydeksi<sup>2</sup>.

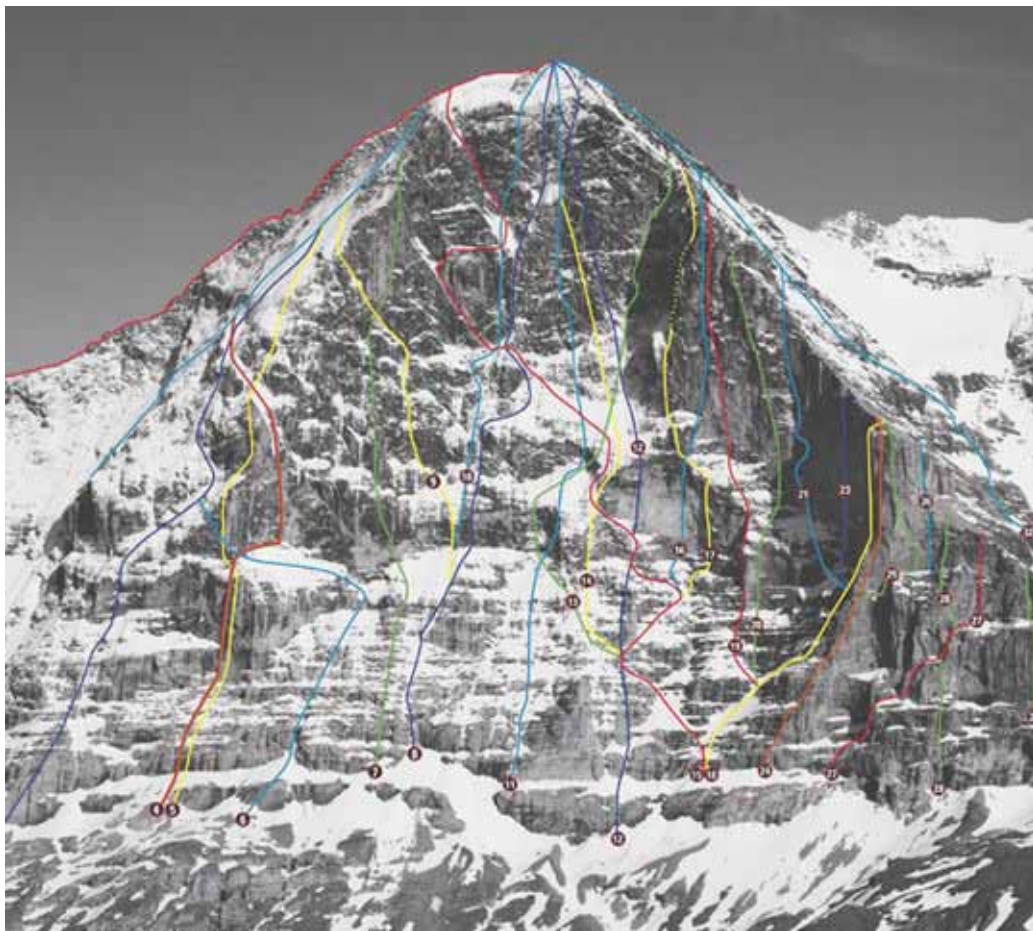
## II

Vuorenhuippu taivasta vasten on tuttu näky. Yksi vuori, jota olen piirtänyt useasti on Eiger. Se on minulle vasta kuva, perspektiiviharjoitus, sillä pääsen todella näkemään sen vasta ensi kesänä. Tätä Sveitsin Alpeilla sijaitsevaa huippua, erityisesti sen pohjoisrinnettä, on yritetty valloittaa usein kohtalokkainkin seurauksin. Pohjoisrinnettä tarkoittava sana Nordwand on vääntynyt enteellisen lempinimeen Mordwand; seitsemän ja puolen vuosikymmenen valloitushistoria on vaatinut melkein saman verran henkiä. Ihmisen hulluus, pakonomainen tarve uhrata itsensä sen ailahtelevilla rinteillä on järjetön ja pelottava. Näin joskus synkän elokuvan, joka kuvasi epäonnista kilpaa Nordwandin ensivalloituksesta 1930-luvulla. Jälkeenpäin näin painajaisia viikkoja. Eikä vuori vielääkään jätä minua rauhaan, elämä oikein työntää minua sitä kohden. Minun on *pakko* saada nähdä se. Siihen saakka hiili saa olla ainut yhdistäjämme.

Ehkä siis en olekaan vapaa valitsemaan aiheita, joita piirrän. Taidemaalari Anna Retulainen kirjoitti, että hän ei voi valita sitä, mitä haluaa ja mitä saa.<sup>3</sup> Ymmärtääkseni hän puhui kokemuksista, joita elämä tarjoilee, mutta tarkoitti samalla myös maalauksiensa aiheita.

<sup>2</sup> *depth of field*

<sup>3</sup> Anna Retulaisen *Whistlejacket*-näyttelyn näyttelyteksti, *Helsinki Contemporary* 2013



*Eiger Nordwand*

### III

*”Viiva on myös vedettävä nopeasti, että ajatus ei pääse mestaroimaan sitä. Sanomaan: miellytä. Miellytä.”*<sup>4</sup> Niin, siitä jos pääsisi, miellyttämisestä, ajatuksen ylivallasta, joka pitää kädestä kiinni. Harkinta syö ilmestyksen, mutta jos siis piirrän nopeita vetoja, annan mennä ajatuksilta silmät kiinni, oikein nopeasti, nopeasti siirrän kättäni, luonnosmaisesti, kevyesti sinne tänne, huolimattomasti, huolimatta muusta kuin mustista hippusista paperilla, hiilen johdattamana jättäen ajatuksen tallautumaan käden jalkoihin, se on oikeastaan keskittymisen tila, syväne, jossa on vain läsnä-olo ja hiili, jotka näyttävät rehellisyyden ja sen, miten aidoimmillani piirrän, mitä aidosti olen. Siihenkö pyrin? Vai siihenkö, että tyhjä muuttuu loistavaksi? Käsialaan, joka tunnustetaan? Ne ovat sama asia. Minä piirrän itselleni paikan. Vai pelkästä nautinnostako minä piirrän? Siksi että kaikessa tuskastuttavuudessaankin piirtäminen on parasta, mitä tiedän ja mitä osaan.

### IV

Eräs pyrkimykseni on valokuvan muodon hajottaminen. Tämän idean kehittäminen on vasta alussa töissäni, ja koska en ole rajannut MA-kokonaisuuttani johonkin tiettyyn kuvasarjaan, vaan pikemminkin se näyttää töitä, joita olen tehnyt vuosina 2010–2013, mukaan pääsee myös keskeneräisyyttä. Vaikka kaikki ei ole vielä selvää mielesäni tai kuvissani, haluan silti viitata niihin suuntiin, joita tällä hetkellä seuraan.

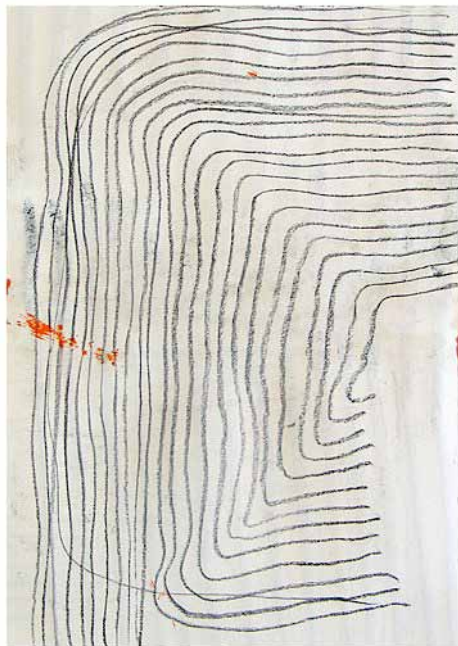
Miten siis saada valokuvan alue toimimaan enemmän piirustuksen kaltaisin tavoin ja säännöin? Piirustuksessa kuvapinta ei ole valokuvan lailla reunasta reunaan peitetty alue, vaan se saattaa sisältää valkoisia, piirtämättömiä alueita tai koostua erilaisista, toisistaan irrallisista osista. Halusin valokuvan – vedostetun/tulostetun arkin – vastaavan piirustuspaperia siten, että siinä on hajaannus, jota jokin jännite kuitenkin virittää.<sup>5</sup>

Samalla tavalla hajallaan, mutta jännitettynä näen esimerkiksi jotkin Anna Retulaisen maalauksista. Vaikka maalaustaide yleensä on minusta liian kiinteää ja päätettyä, on Retulaisen töissä vapautta, jota ihailen. Sivellin jättää kankaalle kapeita ja pitkiä viiltoja aivan kuin lyijykynä. Jäljissä on kovalla työllä saavutettua rentoutta, jota on mukava seuraila. Kuinka ohuet linjat kietoutuvat värimassojen ympärille ja liepeille muodostaen perunan kaaren, tai kuinka hienosti voikaan maalata kiinankaalin!

Retulaisen maalaukset ovat ilahduttavan värikkäitä siinä, missä suosikkini lyijykynä on mustavalkoinen työkalu. Valokuva voisi sen sijaan palauttaa mukaan myös värin. Mielestäni värit ovat aina täysin impulsiivisia ja henkilökohtaisia. Niiden kanssa täytyy toimia suoraan, valita omansa. Joka kerta, jolloin en tee mustavalkoista valokuvaa, kohtaan tässä valinnassa värin ongelman: musta on musta, mutta

<sup>4</sup> Liehu 2003, 156

<sup>5</sup> ks. kuvavihko esim. kuva To delay



Thomas Müller

vihreässä on loputon variaatioiden mahdollisuus. Retulaisen värit ovat niin vaivat-  
tomia, että tuntuvat päätyneen kankaille satunnaisesti pyyhkäistyinä. Silti juuri ne  
saavat maalauspinnan jännittymään tiiviiksi. Pohjakangas saattaa monesti näkyä osin  
onttojen hedelmien seasta, mutta se tuo vain keveyttä. Viritys pysyy ja saa huokaa-  
maan: jos joskus pystyisi samaan voimaan.

Retulaisen aihevalinta, itse maalaus, on myös miellyttävä. Maalaamisen  
kohteeksi valikoituu satunnaisesti hedelmiä, vihanneksia, kukkia, mutta tärkeim-  
pänä pysyy maali. Retulainen on itse sanonut olevansa kiinnostunut siitä, milloin  
maalausta voi ajatella maalauksena takertumatta kiinni siihen, mitä se esittää<sup>6</sup> ja, että  
häneltä kesti kauan tajuta, että hänen tarkoituksenaan on “*rehdä maalaus, ei maalata  
hevosta*”<sup>7</sup>.

## V

Mitä pitäisi sanoa ajatuksen ja intuition, suoran, prosessoimattoman kehollisuu-  
den välisestä rajankäynnistä piirustuksen tekemisen yhteydessä? Richard Serra on  
sanonut, että piirustus näyttää, millä tavalla taiteilija ajattelee<sup>8</sup> ja että piirtääkseen  
taiteilija tarvitsee idean<sup>9</sup>. Silti hänen mukaansa piirustus on lähtöisin intuitiosta  
ja kokemuksesta, jotka ovat erilaisia lähtökohtia kuin ajattelu<sup>10</sup>, jonka Serra näkee  
olevan suorassa yhteydessä kieleen. Puhuttu tai kirjoitettu kieli ei koskaan voi vastata  
kokemusta; meillä on ne voidaksemme viitata kokemukseen. Piirustuksen sisältämä  
kokemus ei ole saavutettavissa kielen kautta eikä siis siten vastaa suoraan myöskään  
ajattelua. Kuitenkin Serra kuvailee piirtämisen olevan myös eräänlaista sisäistä mo-  
nologia, jota hän käy työskentelynsä kanssa sillä samalla hetkellä, jolloin piirtäminen  
tapahtuu.<sup>11</sup>

Olen samaa mieltä kuin Serra siitä, että tarvitsen idean aloittaakseni. Idean  
toteutus alkaa usein kehon hetkestä. Piirustuksen edetessä menetän puhtaan intui-  
tion ja alan reagoida jo piirtämiini viivoihin. Ajatus astuu mukaan. Lopulta se käy  
äänekkääksi ja rikkoo jännitteen, joka on teoksen syntymisen edellytys. Jännite il-  
menee minulle usein vasta hävitessään. Luovun, ja piirustus on lopussa. Luulen, että  
tämä on sitä samaa monologia, josta Serra puhui; monologia minun ja piirustukseni  
välillä. Alati kiinnostava vääntö, johon täytyy palata.

Aina kun näissä kirjoituksissa olen puhunut piirustuksesta, olen käsittänyt  
sen “kokonaiseksi” itsenäiseksi teokseksi. En silti pidä näitä valokuviini johtavia  
piirustuksia valmiina esille asetettaviksi. Mutta toisaalta ne eivät ole pelkkiä luon-  
noksiakaan, johtolankoja lopullista teosta varten.

<sup>6</sup> Retulainen 2007, 8

<sup>7</sup> Anna Retulaisen Whistlejacket-näyttelyn näyttelyteksti, Helsinki Contemporary 2013

<sup>8</sup> Serra 1994, 279

<sup>9</sup> Serra 1994, 52

<sup>10</sup> formal operational thought

<sup>11</sup> Serra 1994, 52

Englantilainen kirjailija John Berger on kirjoittanut luonnoksesta ja teoksesta, eroista niiden välillä. Berger kuvaa piirustusta, eli luonnosta, omaelämäkerralliseksi tallenteeksi tapahtumasta – nähdystä, kuvitellusta tai muistosta. Lopullinen, valmis teos on yritys rakentaa uudelleen tuo tapahtuma. Luonnoksella ei siis sellaisenaan ollut varsinaista asemaa, se oli pelkkä keino saavuttaa jotain. Bergerin luonnoksista käyttämä englanninkielen termi “working drawing” on siinä mielessä hyvin kuvaava. Piirustuksen voi ajatella helposti työskentelevän ja olevan tähtäämässä johonkin.<sup>12</sup> Omat katoavat piirustukseni ovat jossain puolimatassa: en rakenna niiden pohjalta, mutta rakennan niistä. Ne eivät ole tie johonkin, vaan pysyvät kuvien pohjalla mantereina.

Saksalaiselle kuvataiteilijalle Thomas Müllerille piirustukset eivät ole luonnoksia, vaan lopullisia teoksia. Müller on työskennellyt 1990-luvun puolivälistä lähtien piirustus ainoana aiheenaan. Voisi sanoa, että työskentelyllään hän on vanginnut piirustuksen luonnosmaista olemusta, antanut sinisen ja violetin kuulakärkikynän, mustan akryylimaalin, musteen, lyijykynän ja grafiitin sekä kirkkaan, herneen vihreän öljymaalin toistua ja toistaa tiettyjä kaaria, muotoja, viivojen verkkoja. Nämä kompositioiden ja materiaalien kehittelyt ja toistot tapahtuvat vapaasti vailla tiettyä suuntaa tai kokoa. Müller näkee työnsä jatkumona, joka on eri osista koostuva laaja kokonaisuus. Kokonaisuus ei kuitenkaan etene lineaarisesti niin, että teokset seuraisivat toisiaan sarjallisessa järjestyksessä yksi toisensa jälkeen.<sup>13</sup>

Löysin Müllerin työskentelystä läheisen linkin omaan tekemiseeni. Voin asettaa töilleni yhden yläotsikon, vaikka olen jaotellut ne myös sarjoihin. Minulle on ollut välillä vaikeaa rajata tai katkaista työskentelyäni, pysyä yhdessä sarjassa tietyn otsikon alla. Olen myös saattanut jatkaa jo valmiina pitämäni kokonaisuutta. Sarjojeni intensiteetti on vaihdellut nopeista huomioista vuosia kestäneeseen keskittymiseen. Mutta eipä hätää, sellaista onkin piirtämisen ikaikainen traditio.



Anna Retulainen, Vaalea, 2006

<sup>12</sup> Berger 2008, 3

<sup>13</sup> Fukt 2012, 60



# DIRECTIONAL RELATIONS

---

## I

**Syväterävyys, mikä ihmeellinen asia! Halusin näyttää piirustuksen ja valokuvan yhdistelmän – oman näkemykseni kamerani tallentaman rinnalla – koska yhdessä ne muodostavat mielenkiintoisen vertailun ulottuvuuksien muutoksista. Symmetria murenee. Viiva kantaa suuntaa, väri voimakkuutta.**

Jos valokuvaan suurimmalla aukolla, pysyy paperi piirustuksineen terävänä, mutta sen rinnalla rönsyilevät kukkaset<sup>1</sup> eivät. Lisäksi kasvit peittävät toisiaan näkyvistä sitä mukaa, kun lisään niitä kuvattavaksi ja piirrettäväksi. Mutta kynäni jälki ei törmää hetkeä aiemmin jättämiinsä viivoihin, vaan lipuu niistä vaivatta yli. Siitä seuraa epäselvyyttä ja perspektiivin hahmotusvaikeuksia: kumpi oli ensin? Lisäksi kameran ja minun pakopisteet ovat erilaiset. Kamera pysyy jalustallaan, minä heilun vieressä: käsi väsyi hankalassa piirustusasennossa, alkaa hermostuttaa, unohdan, mistä kohtaa tarkalleen katsoin kohdettani ja piirrän väärin. Toisaalta näen vaivatta myös ne kasvien osat, jotka karkaavat kameran rajaaman alueen ulkopuolelle: hieman typistystä ja ne mahtuvat mukavasti mukaan paperille. Minä voin liioitella, jos huvittaa ja piirtää niin kuin haluan. Tyhjä paperi on suunnaton.

Jean-Paul Sartren novellin henkilö seisoo parvekkeella, kuudennessa kerroksessa ja seuraa jalankulkijoita. Hän on asettunut fyysisesti ja kuvainnollisesti kaiken sen yläpuolelle, mikä hänessä on inhimillistä. Nyt hän tarkastelee sitä ja ajat-

telee: ”*He eivät osaa taistella ihmisen suurinta vihollista, syvyysspektiiviä vastaan*”.<sup>2</sup> Mitä ihmettä? Miksi syvyysspektiivi olisi suurin viholliseni? Mutta mikä kiehtova ajatus sinänsä. Minulla ei ole muuta vaihtoehtoa näköhavainnolleni. Onko suurin vihollinen se, että en osaa ajatella sen olevan ongelma? Ei. Syvyysspektiivi on ongelma, koska se jäykistää havainnon yhdenlaiseksi. Kamera antaa sen rinnalle toisen tavan nähdä.

Valokuva tuo mukanaan myös menneen hetken näyttäen sitä, mitä on ollut, piirustuksen pysyessä ajallisesti määrittelemättömämpänä. Sen näyttämää ei ehkä edes ole koskaan tapahtunut muualla kuin piirtäjän mielessä. Muinaisperspektiivi. Sieltä katsovat myös kummituseläimen silmät, jotka ovat 45 miljoonan evo-luutiovuoden tulos. Ne ovat niin suuret, etteivät pääse kääntymään silmäkuopissa, vaan eläimen on käännettävä päätään halutessaan siirtää katsettaan. Yhtä varmasti kamerani silmä katsoo sinne mihin sen tähtään, vaikka omani harhailisivat.

## II

Ranskalainen valokuvataiteilija Jean-Luc Mylayne käyttää kameransa objektiivin edessä kokoelmaa erilaisia linssejä luomaan kuviinsa terävyysalueita, jotka vastaavat enemmän ihmissilmän havainnon alati muuttuvaa fokusta. Syntyy ihmeellisiä ja kiehtovia vääristymiä tai oikoteitä, kun yhtäkkiä onkin mahdollista nähdä terävänä sekä pieni lintu kuvan etualalla että oksa kuvassa taaempana, vaikka kaikki niiden välissä oleva kietoutuukin linssien reunojen väliin jäävään epätarkkuuteen. Mylaynen valokuvat ovat hetkiä, jolloin kamera tarkentaa silmämme tavoin liki samanaikaisesti eri yksityiskohtiin. ”*[T]he ever-changing field of our own seeing*”<sup>3</sup> on tallentunut valokuvan sisään. Henkilökohtainen näkemys sekoittuu erityisellä tavalla valokuvan tuttuun ja totuttuun perspektiiviin ja tapaan näyttää.

Mylaynen teokset saavat tuntemaan virtauksia: värien, suuntien, ulottuvuuksien, tapahtumien ja terävyysalueiden outoa sulautumista. Eräänlainen mimesis. Mikä on fokuksen, terävyysalueen, merkitys taiteessa ja elämässä? Entä suunta tai ulottuvuus, ja käytäntö niistä vain yhtä vai käytäntö ilmalaivafokusta, joka kattaa tarvittaessa laajankin alueen? Tai miten päämäärä, eli suunta, sitten eroaa tarkoituksesta? Jos valokuva ja piirustus ovat rinnakkain, kumpi on kumpi? Sartre sanoi, että ”*taideteoksella ei ole päämäärää, koska taideteos on päämäärä*”.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Sartre 2000, 71

<sup>3</sup> Mylayne 2010, 92-94

<sup>4</sup> Sartre 1976, 51

---

<sup>1</sup> ks. kuvavihko, *Directional Relations I ja II*

# INHERENT ABSENCE OF LIGHT

---

I

**Valo on mustetta. Tämä on selvää tarkasteltaessa kuvan negatiivia.**

Miten pimeys määritellään? Yksinkertaisesti valon puuttumisena? Valo katoaa, kun aurinko katoaa näkyvistä. Pimeyden on määritelty tulevan, kun aurinko on yli 18 astetta horisontin alapuolella. Siispä tästä minä nyt lähden alas paperia pitkin. Täytyy laskeutua 18 astetta ja yli oman horisonttini alapuolelle. Kuvia varten ja sanoja varten.

Valokuvaa ei ole ilman valoa. Jo mediumin nimikin paljastaa sen. Ja tavallisin valokuvattaessa kohdattu ongelma on se, että ei ole tarpeeksi valoa. Ilman riittävää valoa kuvista tulee liian tummia, heilahtaneita, sumeita. Mutta efekti yksin ei vielä vie tarpeeksi alas.

Vaikka yleensä valokuvia katsoessamme valitsemme tarkasteltavaksi positiivin, on valokuvalla aina myös seuralainen: negatiivi. Negatiivissa valo näyttäytyy mustana ja positiivin varjokohdat näkyvät vaaleimpia; musta aurinko on noussut taivaalle. Valokuvan luonne on siten sisällyttää yhteen kaksi. Tai voi sanoa myös vähän kääntäen: valokuvan yhdessä on mahdollisuus kahteen. Joka tapauksessa, valon täytyy kulkea ensin negatiivin läpi saadakseen aikaan positiivin. Niinpä valo, nopeudestaan huolimatta, joutuu aina huomaamaan pimeyden ehtineen perille ensin.

Musta ja valkoinen. Matkalla negatiivista positiiviin musta kääntyy kohti valkoista, valkoiseksi. Jos mustan ajattelee valon ominaisuudeksi samoin kuin valkoisen valon ominaisuus on muuttua spektrin läpi kuljettuaan sateenkaaren sävyiksi, niin mitä siitä voi johtaa? Miten tämän idean voi kokea omassa olemassaolossaan? Löytyy ainakin kunnon raamatuntulkinnallisia huuruja pahan välttämättömästä läsnäolosta.



*Jan Van Eyck, Gentin alttari, yksityiskohta, 1432*

*Your great visions strangled your words*  
*- And fearful Infinity terrified your blue eyes!*<sup>1</sup>

Ja Herran kirkkaus loisti heidän yllensä! Mitä pimeydessä voi nähdä? Mitä kirkkau-  
desta sokaistuneena voi nähdä? Taiteilijan, tai runoilijan, tehtävänä on olla näkijä,  
*un voyant*. Ensimmäisinä todellisina näkijöinä voidaan ehkä pitää romantiikan ajan  
runoilijoita. Heidän neroutensa kumpusi syvältä todella henkilökohtaisista koke-  
muksista, jotka oli mahdollista saavuttaa ainoastaan määrätietoisien subjektivisuuden  
kehittämisen kautta. Tällainen minuuden hallinta vaati itsestään huolehtimista,  
mutta se ei tietenkään tapahtunut tasapainon hakemisen kautta. Päinvastoin se tar-  
koitti jatkuvaa itsensä lietsomista kiihkeisiin mielentiloihin, äärimmäisyyksiä, jotka  
johtivat lopulta levottomuuteen.<sup>2</sup>

Levottomuutta aiheuttaa eittämättä myös se, että on uskallettava luopua  
teorian apupiirroista. Olemassaolevien järjestelmien sijasta on luotettava itseensä ja  
siihen, että subjektiivisuus on totuus. Subjektiivinen tunne voi olla runon tai taide-  
teoksen lähtökohtana tulematta siinä kuitenkaan esiin. Proosakirjailija voi selvittää  
tunteitaan esittäessään niitä vuorosanoina henkilöidensä välillä, *"mutta jos runoilija*  
*valaa intohimonsa runoihinsa hän ei enää tunne niitä; sanat ottavat hänen intohimonsa*  
*runoonsa, nielevät ne ja muuttavat ne: sanat eivät enää tarkoita näitä intohimoja edes*  
*runoilijan itsensä mielestä.*"<sup>3</sup>

Mutta mitä runoilija sitten tavoittelee? Sanoisin, että hän on vaeltava  
ihmismielen syvänteisiin, sillä on oltava niitäkin, jotka hallitsevat hiljaisuudessa ja  
pimeydessä. Kuten aine ja sitä seuraava varjo. Tai kuten laki mustan kappaleen sätei-  
lystä, mikä on seuraava: musta kappale ei säteile takaisin siihen osuvaa valoa, vaan  
sulkeen sen itseensä.<sup>4</sup> Valo kukistuu. Se tarkoittaa, että voi kirjoittaa sanoja tai tehdä  
kuvia. Runoilijan on kyettävä kutsumaan omakseen sitä, mitä muut pelkäävät yönä.  
Hänen täytyy omistaa ennen antamista ja kurottautumista toisen puoleen. Koska  
lopulta hän on täällä vain meitä varten. Hän voi lopettaa yksinäisyytemme.

Kuume! Näyt! Isku ja yhtäkkiä tiedän, mitä täytyy tehdä. Sitä ennen kului kuukausia  
tapahtumitta ainoastaan hengen raskautta keräten. Viimein sysäydyin liikkeeseen.  
Paperi irti lehtiöstä, neula rasiasta ja paperi sillä kiinni seinään. Siihen kohtaan, mis-  
sä valo kaihtimien raosta karanneena piirtää viivan. Paperille valkoisen, negatiiville  
mustan. Kuin hiilellä vetäistyn, mutta varman ja paperin rajat ylittävän. Hallitsemat-

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaudin runosta *Ophelia*  
<sup>2</sup> Luentomuistiinpanot. *Romantiikan genre*.  
<sup>3</sup> Sartre 1967, 26  
<sup>4</sup> Musta kappale määritellään pintana, joka absorboi kaiken siihen osuvan säteilyn.

toman. Kynä on minun, valo muuta.

Minä olin koko kesän Jaurilla. Lauloin ja join. Eli luin. Yhdessä kirjassa  
Pentti Saarikoski kirjoitti, tai hänen kirjansa henkilö kirjoitti, että alkoi kirjoittaa  
kirjoja saadakseen selville, milloin ja missä jokin hänen elämässään oli mennyt  
peruuttamattomasti pieleen.<sup>5</sup> Hän ei ollut löytänyt siihen vastausta, mutta kirjoitta-  
essaan hän oli löytänyt paljon muuta. Luulen, että kaikki taide toimii samoin.

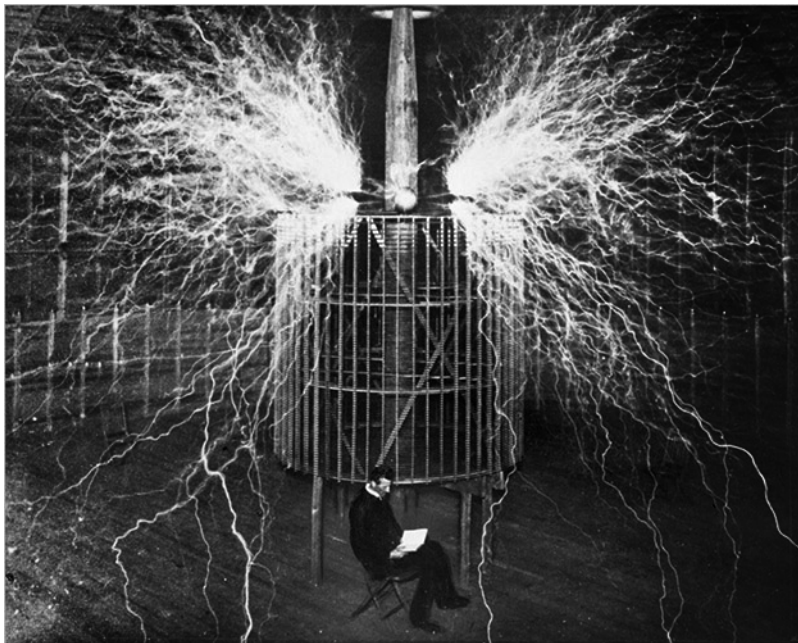
Tule, vien sinut takaisin Jaurille. Minulla on siellä ullakolla mielikuvitus-  
kirjoituspöytä keskellä tyhjää huonetta ikkunan alla. Huoneen ja pöydän laudat on  
jätetty puupinnalle, tuoli on maalattu. Sieltä minä nyt kirjoitan. Minulla on seit-  
semän päivää aikaa niin kuin Jumalalla oli maailman luomiseksi. Ja jos minulla on  
ollut kädessäni avain tuohon huoneeseen, on minulla avain myös ulos sieltä. Vaikka  
käytyäni ovesta, ei minua tällaisena enää ole, sillä uskon kaikkiin lumouksiin.

Ilmakiväärillä on helpompi osua, jos siinä on kiikaritähtäin. Jos ei ole, on  
arvattava. Tai en tiedä, miten muut näkevät, mutta minä en näe terävänä yhtäai-  
kaisesti sekä tähtäintä että maalitaulua tai sorakasan päällä tölkkiä 6-1 Karjalaa.  
Voi vain aavistaa. Ja sitä me teemme. Räiskimme menemään. Rivissä seisoen. Käsi  
vakaana, hengitys vakaana ja sydän vakaana. Vehnäpelto lainehtii ympärillä. Se on  
syysvehnää, viime syksynä jo maahanpantua. Kasvaa sitten kesällä nopeammin ja tuo  
seuraavan syksyn nopeammin. Valta on valita kumpaan katsoo, maaliin vai omiin  
käsiinsä.

*"Sanat ovat ladattuja pistooleja, jos runoilija<sup>6</sup> puhuu, hän laukaisee. Hän voi*  
*vaieta, mutta koska on päättänyt laukaista, hänen täytyy ampua maaliin tähdäten."*  
Runoilijan maali on tietenkin maailman paljastaminen ihmisille ja näiden paljasta-  
minen toisilleen.<sup>8</sup> Itse valitsen yleensä olemaan lähestymättä maalia kohtisuoraan.  
Tässä, kiertotiellä, mietin mikä minua estää, ei se kauhua ole, mutta jotain silti joka  
kuivattaa sanat suustani, vaikka sanat ovat aina olleet minun puolellani taisteluissa.

---

<sup>5</sup> Saarikoski 1982, 65  
<sup>6</sup> alkup. tekstissä kirjailija  
<sup>7</sup> Sartre 1967, 30  
<sup>8</sup> Sartre 1967, 31



*Nicola Tesla työhuoneellaan n. 1902*

# VERTICAL MOON

---

I

**BCS theory suggests that electrons team up in Cooper pairs in order to help each other overcome molecular obstacles.**

*"Vuorovaikutuksista kenttiin", "mustan kappaleen säteily", "hiukkanen laatikossa -ongelma", "aaltoliikkeestä dualismiin", "kiinnostavat ilmiöt, kuten elämä, tapahtuvat kaaoksen reunalla" ja mitä näitä nyt on tullut vastaan? Melkein minkä tahansa lauseen voi poimia fysiikan oppikirjasta ja todeta, että fyysikot ovat suurimpia romantikkoja; liikkuvat todellisuuden syvänteisiin ja laskevat tiensä ulos sieltä. Löydöistä kertomaan löytyvät sanat ovat romantikkojen huulilta lainattuja. Joten minäkin lainaan. Molemmilta osapuolilta. Antaa mennä vaan, vaikka ristiriita kovan tieteen ja kovan taiteen välillä näyttäisi olevan suuri. Romantiikka on sijoitettu vastavalistuksen keskiöön ja romantikkoja on syytetty irrationaalisuudesta, liiasta tunteiden, intuition sekä mielikuvituksen käytöstä.<sup>1</sup> Tiede ei saa olla sekava, tunteellinen eikä liekehtivämielinen, mutta ihmisen senkin takana tulee olla.*

Kuvan taustana täytyy olla jotakin, kangas, valokuvan emulsio, valokuvan luoma "tyhjä", seinä, paperi, millimetripaperi... Mutta mitä on kaiken pohjana, taustana vuorovaikuttaville kappaleille? Kai kentäteoriat? Kvanttikentäteoriassa jokaista hiukkaslajia vastaa avaruuteen jakautunut kenttä<sup>2</sup>. Kentän värähdyslaajuus määrää todennäköisyyden hiukkasen muodostumiselle tai tuhoutumiselle. Hiukkas-

---

<sup>1</sup> Luentomuistiinpanot. Romantiikan genre.

<sup>2</sup> esimerkiksi sähkömagneettinen kenttä.



reaktioille voidaan laskea todennäköisyyksiä ja kenttäteorioista voidaan ennustaa, millaisia vuorovaikutuksia systeemillä on.<sup>3</sup> Mutta en kirjoita tästä ylevöittäkseni tekstiäni, vaan kirjoitan koska minua viehättää vastaavuuksien löytäminen fysikaalisten ilmiöiden ja jokapäiväisen käyttäytymisemme välillä. Tässä ei siis ole kysymys fysiikan opiskelusta eikä siitä ymmärsinkö kaiken juuri oikein. Tärkeää on osua kohteeseensa suunnilleen ja siinä matkalla myös sivistää itseään hiukan.

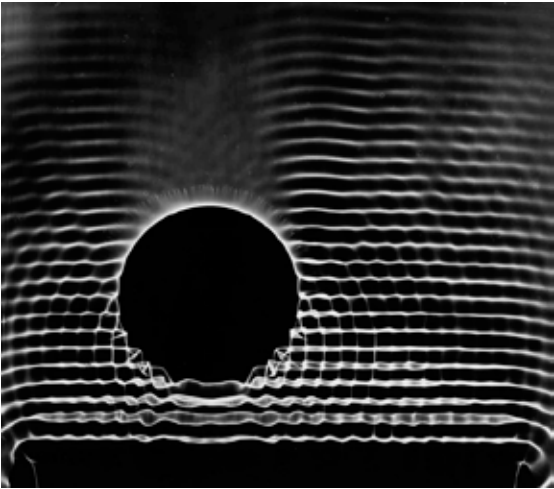
Mikä oli todennäköisyys esimerkiksi sille, että tänä aamuna osuin kanssasi juuri siihen tiettyyn raitiovaunuun? Romantiikan genre ja Plancin vakio<sup>4</sup> kohtasivat. Pelko ja vapina, riemu ja vapina! Tyhjiö ei ole vapaa kentästä, vaikka onkin vapaa materiasta. Kenttä odottaa hiukkasiaan saapuvaksi näyttämölle.

Cooperin pari on pitkään havainnollistanut minulle täydellistä rakkautta. Cooperin pari tarkoittaa elektroniparia, joka käyttäytyy kuin yksi hiukkanen. Parikorrelaatio aiheutuu suprajohteissa elektronien välille syntyvästä attraktiivisesta eli puoleensa vetävästä vuorovaikutuksesta. Attraktiivinen vuorovaikutus saa aikaan pariutuneita elektronitiloja, joiden energia on pienempi kuin tilojen, joilla parikorrelaatioita ei ole.<sup>5</sup> Minimienergiaperiaatteen vuoksi kannattaa siis yhdistyä. Se tarkoittaa, että kaksin kaikki on aina ihan älyttömän paljon helpompaa. Paras taideteos joka operoi kyseisellä aihepiirillä on mielestäni Felix Gonzales-Torresin *Perfect Lovers* eli kaksi toimistokelloa, jotka ovat seinällä vieretysten ja näyttävät samaa aikaa, kunnes lopulta toinen alkaa jättää ja pysähtyy. Kunnes kuolema meidät erottaa.

## II

Amerikkalainen valokuvaaja Berenice Abbott työskenteli *Science*-sarjansa parissa vuosien 1939 ja 1961 välillä. Työskentely huipentui vuoteen 1958, jolloin Massachusetts Institute of Technology kutsui Abbott:n valokuvaajaksi Physical Science Stude Committeeen testilaboratorioon. Kolmen MIT:ssä vietetyn vuoden ajan Abbott otti valokuvia kuvittamaan fysiikan keskeisiä käsitteitä kuten mekaniikkaa, elektromagnetismia ja aaltoliikettä. Kamera mahdollisti nopeamman ja yksityiskohtaisemman havainnoinnin kuin ihmissilmä ja saattoi realisuudellaan tuoda ymmärrettävyyttä ja inhimillisyyttäkin muuten kovin abstrakteihin tieteellisiin käsitteisiin. Abbottille valokuva oli myös keino yhdistää vanha taistelupari, taide ja tiede.<sup>6</sup>

*Science*-sarjan kuvissa on yhä tänä päivänäkin ennennäkemättömyyttä. Niihin on tallentunut salaperäisiä hetkiä kohtaamisesta uudenlaisen, vasta auke-  
nevan maailman kanssa. Erityisesti aaltoliikekuvat saivat sydämeni hypähtämään nähdessäni niitä ensi kerran. Minulle tärkeää on myös se, että mysteeristään huolimatta Abbottin valokuvat ovat aitoja fysikaalisen todellisuutemme tilanteita eivätkä



Berenice Abbott, *Behavior of Waves*, 1962

<sup>3</sup> Kurkisuonio 1999, 261 ja Maalampi-Perko 2006, 174

<sup>4</sup> Plancin vakio on kaava, joka antaa yhteyden fotonin energian  $E$  ja säteilyn taajuuden  $\nu$  välille. Maalampi-Perko 2006, 55

<sup>5</sup> Maalampi-Perko 2006, 155

<sup>6</sup> Morel-Miller-Weissman 2012, 143 & 146

lavastettuja, mielikuvituksen luomia fantasioita. Kuvissa esittäytyy maailman piilevä rakenne, jota ilman kameraa on hankala havaita tai mahdoton nähdä.

Abbottin valokuvat ovat ajalta, jolloin kvanttimekaniikan löydöt olivat luoneet tarvetta uudelle esityskielelle. Miten olisi mahdollista kuvata energiaa? Tai esimerkiksi sitä, kuinka se, havainnoimmeko aaltoja vai partikkeleja, energiaa vai massaa, on riippuvaista ainoastaan havainnoitsijasta: *"The extremely small components of matter and energy are represented as waveforms until the point of observation, at which their wave-form "collapses" into a particle-like representation."*<sup>7</sup> Tämä "particle-like representation" toimi lähtökohtanani *Vertical Moon*issa. Kaiken kaikkiaan *Vertical Moon* ja *Weight of Experience* -sarjani ovat toistensa parit vahvemmin kuin muiden sarjojen. *Vertical Moon*issa esiintyy vielä reaktioita siinä, missä *Weight of Experience* on tarkennus massaan.

III

*The Origin of Mass*

Kun kiinnittää huomiota siihen, kuinka asiat tapahtuvat, voi nähdä syvemmälle, luonnonlait toiminnassa. Taiteen voisi vastaavasti ajatella olevan huomion kiinnittämistä visuaalisiin seikkoihin. Olen ajatellut, että valokuva pelkistää tai ehkä paremminkin alleviivaa näyttämäänsä saaden katsojan kiinnittämään huomionsa ensimmäisenä juuri siihen, miltä asiat näyttävät. Valokuva voi viedä peruselementtien äärelle, niiden jotka ovat kaiken taiteen perustana. Vähän samoin kuin kvantti, merkityksessä hiukkanen, on aineen rakennusosanen. Mielenkiintoisin kvantti on tällä hetkellä epäilemättä Higgsin bosoni, hiukkanen jota varten rakennettiin CERNin 27 km pitkä hiukkaskiihdytin.

Löytyessään Higgsin hiukkanen olisi viimeinen palanen hiukkasfysiikan standardimalliin, joka selittää aineen rakenteen.

- 1 Without the Higgs field particles would have no mass.
- 2 Massless particles move with the speed of light and cannot form solid objects.
- 3 The Higgs field fills the entire universe and particles acquire their mass by interacting with the Higgs field.
- 4 Depending on how strong the individual elementary particles couple to the Higgs boson, they would have more or less mass.<sup>8</sup>

Ja mitä vielä, se LÖYTYI! Olimme elossa sillä historiallisella hetkellä! Tosin sain tiedon vasta viikon myöhässä, koska löytöhetkellä elin todellisuuteni ulkopuolella *Les Rencontres d'Arles* -valokuvafestivaalilla Etelä-Ranskassa ensimmäisen oman näyttelyni avajaisissa. Mitä sellaisesta osaisi kertoa? Se oli ihmeellistä, olla siellä sillä

<sup>7</sup> Morel-Miller-Weissman 2012, 148

<sup>8</sup> [www.cern.ch](http://www.cern.ch)

Vincent Van Gogh, *Willows at Sunset*. Arles 1888



Higgsin bosonia etsitään ja löydetään. CERN 2012.

tavalla ihmisten katsottavana ja puhuttavana... Mutta sen unohdettuani havahduin siihen, että maisemassa ja koko kylässä oli jotain tuttua. Ja kyllä, ne kuumat sirkkojen täyttämät päivät, jotka roikkuivat sypressien yllä ja viileät illat muinaisten lamppujen ja katujen kahviloissa, ne minä tunsin jo ennestään. Arles oli van Goghin kaupunki ja minä olin vielä 124 vuoden päässä Higgsin bosonin löytämisestä.

V

Jos massaa ei olisi kaikki hiukkaset liikkuisivat kuten fotonit, valo. Massan ja valon voisi siis ajatella kiinnostavana vastaparina... Mutta meillä on *Higgs* ja massa, mikä tarkoittaa sitä, että valolla on energia ja energia ja massa puolestaan ovat ekvivalentteja. Ja kaikki massat putoavat, joten myös valo putoaa.<sup>9</sup> Siispä on vielä kerran palattava Richard Serran ja gravitaatioon. Tästä olisi voinut puhua myös jo *Weight of Experiences* yhteydessä, mutta säästin parhaan loppuun.

Painon illusion luominen oli mielenkiintoinen haaste jo elävänmallinpiirustustunneilla. Miten saada viivoista koottu ihminen uskottavaan asentoon maan viivaan nähden? Saada jäsenten paino lepäämään sitä vasten ja samanaikaisesti säilyttää mallin asennon uhma painovoimaa vastaan, minkä 20 paikallaanpysytelyä minuuttia kuitenkin saivat aina vähitellen taipumaan kohti lattiaa. Kuitenkin vasta Serran töiden näkeminen sai minut ajattelemaan massaa ja painovoimaa tarkemmin.

Serran suurten teosten - rautakaarien ja seinäpiirustusten - muoto on hyvin pelkistetty. Näiden veistosten tehtävä on viitata katsojaan ja hänen omaan fyysisyyteensä.<sup>10</sup> Ne eivät kannaperinteisessä mielessä taiteilijan kädenjälkeä eivätkä kerrotarinoita. Ne eivät ole kuvia, vaan puhtaasti ainetta. Ne luovat likimain samanlaisen tunteen kuin, jos seisoi ison siirtolohkareen juurella. Serran veistosten vierellä pelkistyn itsekin massaksi: millaisessa kohtauskulmassa saavun niiden luokse, miten kutistun niitä vasten, miten kaaret kaartuvat ylitseni ja ympärilleni. Painon aistiminen on ominaista olemassaolollemme, emme voi irrottautua siitä enempää kuin astua ulos painovoiman vaikutuskentästä; siksi ne on helppo unohtaa. Serran työt voivatkin tuntua askeleelta takaisin, päin ihmisyyden ydintä.<sup>11</sup>

Richard Serralla on myös sarjoja pienempiä, jopa kehystettyjä, piirustuksia: *Rounds, out-of-rounds, Solids* ja *Weight and Measures*. Niissä on mustaa ainetta paperilla. Sanon ainetta, koska Serra käyttää piirustuksissaan pelkästään mustaa, sillä juuri musta mielletään helpoiten aineeksi, ei väriksi.<sup>12</sup> Serra saavuttaa piirustuksissaan massan tunnun paperin rajojen sisällä, vaikka massa onkin kappaleen ominaisuus; massa tarvitsee kolmea ulottuvuutta. Ja olen taas kerran samassa ajatuksessa; minun keinoni luoda tuo kolmas ulottuvuus on ollut kamera.

Mutta. Kuva ei voi välittää kehollisuutta. Kuva on aina vähemmän kuin

<sup>9</sup> Feynman 1999, 34

<sup>10</sup> Schneider 2008, 59

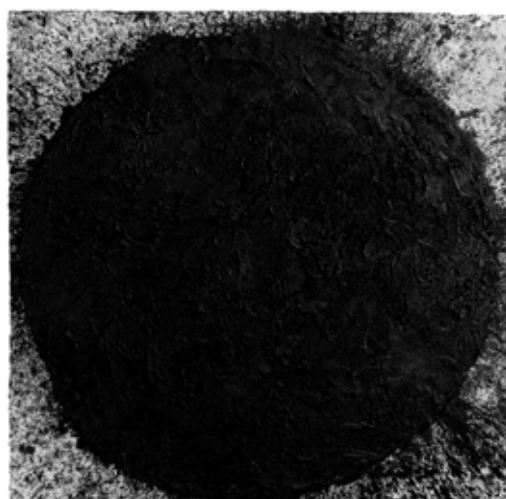
<sup>11</sup> Schneider 2008, 57

<sup>12</sup> Schneider 2008, 12

suora kokemus painovoimasta, mitä ei myöskään voi kokea kävellessään Helsingin kevään sohjossa samoin kuin negatiiviseksi kaartuvalla kallion rinteellä. Kiivetessäni ylöspäin kohtaan kadotetun painovoiman. 15 metrin korkeudessa, etsiessäni jaloilleni sijoituspaikkoja näen allani niin paljon tyhjää. Miten vastustamaton painovoima onkaan! *Vertical Moon*issa olen kuvannut kappaleita (henkilöitä) jotka vetävät toisiaan puoleensa. Samaa vetovoimaa kohdistavat toisiinsa kaikki massalliset kappaleet läpi koko universumin. Gravitaation laki<sup>13</sup> on yksinkertainen, vaikka sen toiminnan tulokset ovat monimutkaisia.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> kaksi kappaletta kohdistavat toisiinsa voiman, joka on kääntäen verrannollinen niiden välisen etäisyyden neliöön ja suoraan verrannollinen niiden massojen tuloon. Feynmann 1999, 12

<sup>14</sup> Feynman 1999, 27 & 36



*Richard Serra, out-of-round x, 1999.*

Painetut lähteet:

Berger, John. 2008. *Berger on drawing*. 3. p. Aghabullogue. Occasional Press. 158 s. 978 0 9548976 3 5

Feynman, Richard. 1999. *Fysiikan lain luonne*. Juva. WSOY. 191 s. 952 5329 02 X.

Fukt: Magazine for Contemporary Drawing. 2012. #11. Berlin. Revolver Publishing by VVV. 96 s. 978 3 86895 258 2

Lahdensuu, Laura (koonnut ja suomentanut). 2009. *Leonardo da Vinci: Työpäiväkirjat*. Helsinki. Teos. 439 s. 978 951 851 146 8

Kurki-Suonio. 1999. *Vuorovaikutuksista kenttiin: sähkömagnetismin perusteet*. 5. p. Helsinki. Limes ry. 420 s. 951 745 155 5

Liehu, Rakel. 2003. *Helene: romaani Helene Schjerfbeckin elämästä*. Helsinki. WSOY. 513 s. 951 0 28222 7

Maalampi-Perko. 2006. *Lyhyt modernin fysiikan johdatus*. 4 p. Helsinki. Limes ry. 255 s. 951 745 213 6

Marden, Brice. 1988. *Brice Marden: recent paintings & drawings*. London. Anthony d’Offay Gallery. 68 s. 947564 16 0

Morel-Miller-Weissman. 2012. *Berenice Abbott*. Yale University Press. 143 s. 978 0 300 18200 2.

Mylayne, Jean-Luc. 2009. *Jean-Luc Mylayne: Tête d’or*. Lyon. Musée d’Art Contemporain. 119 s. 978 88 7439 530 9

Retulainen, Anna. 2007. *Anna Retulainen 1999-2007*. Helsinki. Parvs Publishing. 127 s. 978 952 5654 09 7

Saarikoski, Pentti. 1982. *Euroopan reuna*. Keuruu. Otava. 176 s. 951 1 07092 4

Sartre, Jean-Paul. 1967. *Mitä kirjallisuus on? Esseitä II*. Keuruu. Otava. 270 s.

Sartre, Jean-Paul. 2000. *Muuri*. Keuruu. Otava. 221 s. 951 1 17009.

Schneider, Eckhard. 2008. *Richard Serra: Drawings, Work comes out of work*. Köln. Kunsthaus Bregenz. 229 s. 978 3 86560 416 3

Serra, Richard. 1994. *Writings and interviews*. Chicago. The University of Chicago Press. 280 s. 978 0 226 74880 1

Muut lähteet:

www.cern.ch – viitattu 5/2012

http://doublenegative.tarasen.net/double\_negative.html – viitattu 6.4.2013

Luentomuistiinpanot. Romantiikan genre. Leena Eilittä. Helsingin yliopisto, yleinen kirjallisuustiede. 2011.

Anna Retulainen. Whistlejacket-näyttelyn näyttelyteksti. Helsinki Contemporary. 2013.

Kirjallisuutta:

Mario Codognato / *Brice Marden: work on paper 1964-2001*

Margaret Davidson / *Contemporary drawing: key concepts and techniques*

Michael Auping / *Declaring space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*

Nancy Spector / *Felix Gonzales-Torres*

Arthur Rimbaud / *Hirtettyjen tanssiaiset*

Richard Feynman / *Lectures on physics*

Tuula Hökkä / *Oi runous - Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*

Cornelia H. Butler & Catherine De Zegher / *On Line: drawing through the twentieth century*

James Elkins / *On the Strange Place of Religion in Contemporary art*

Henry Miller / *Salamurhaajien aika*

Glenn Philips & Thomas Crow *Seeing Rothko*

Nancy Holt / *Spiral Jetta*

Mark Rothko / *The artist’s reality*

Kaarle ja Riitta Kurkisuonio / *Vuorovaikuttavat kappaleet: mekaniikan perusteet*



*Kiitos*

∞

*Niko Luoma*

*Marja Nurminen*

*Jyrki Parantainen*

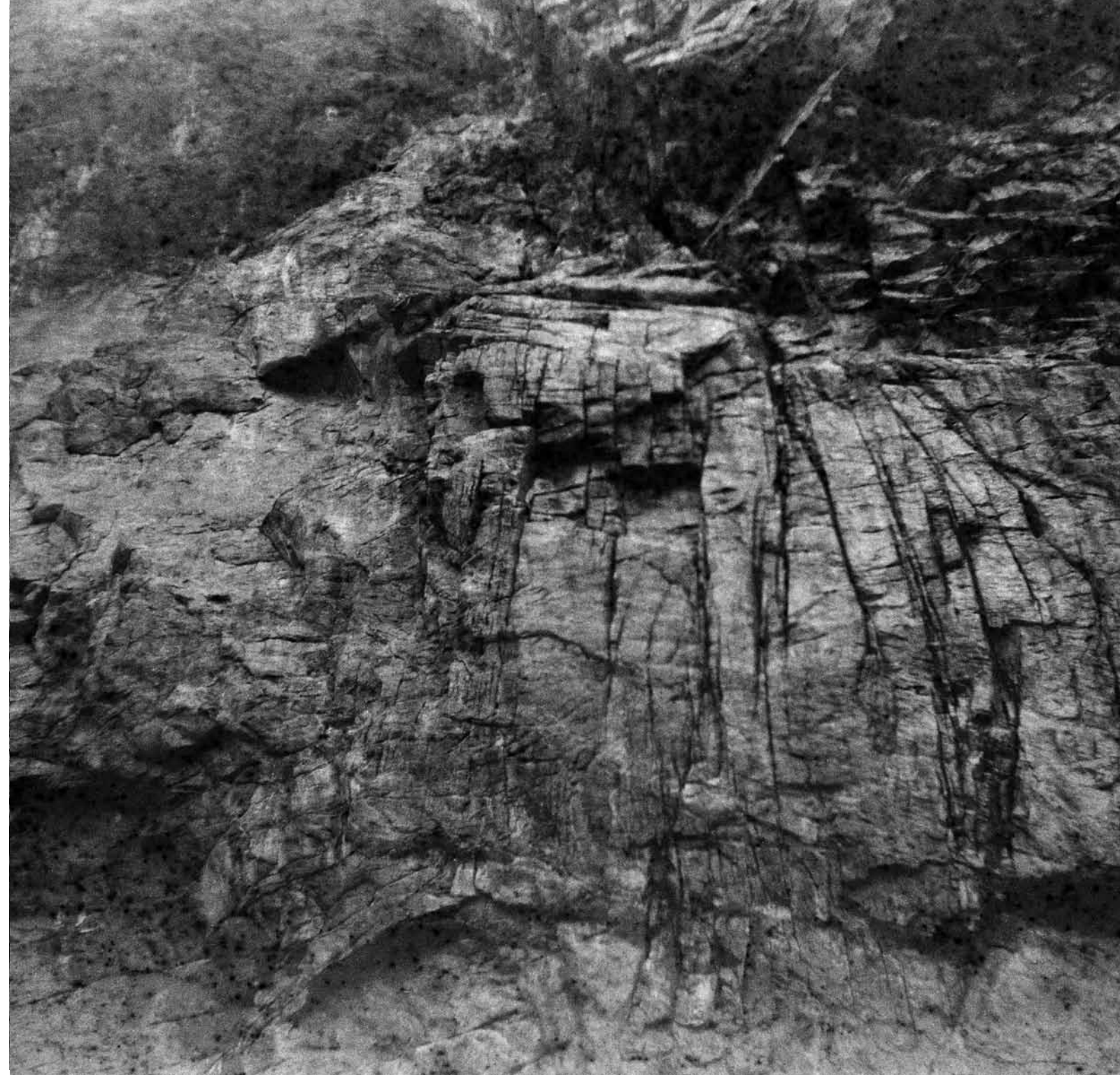
*Marjaana Kella*

*Maanantai-kollektiivi*

*Keskiharmaa*

*Janne Karsisto,*

*vuorista ja graafisesta konsultaatiosta*



---

*ON CORRESPONDENCE*

# *WEIGHT OF EXPERIENCE*

---

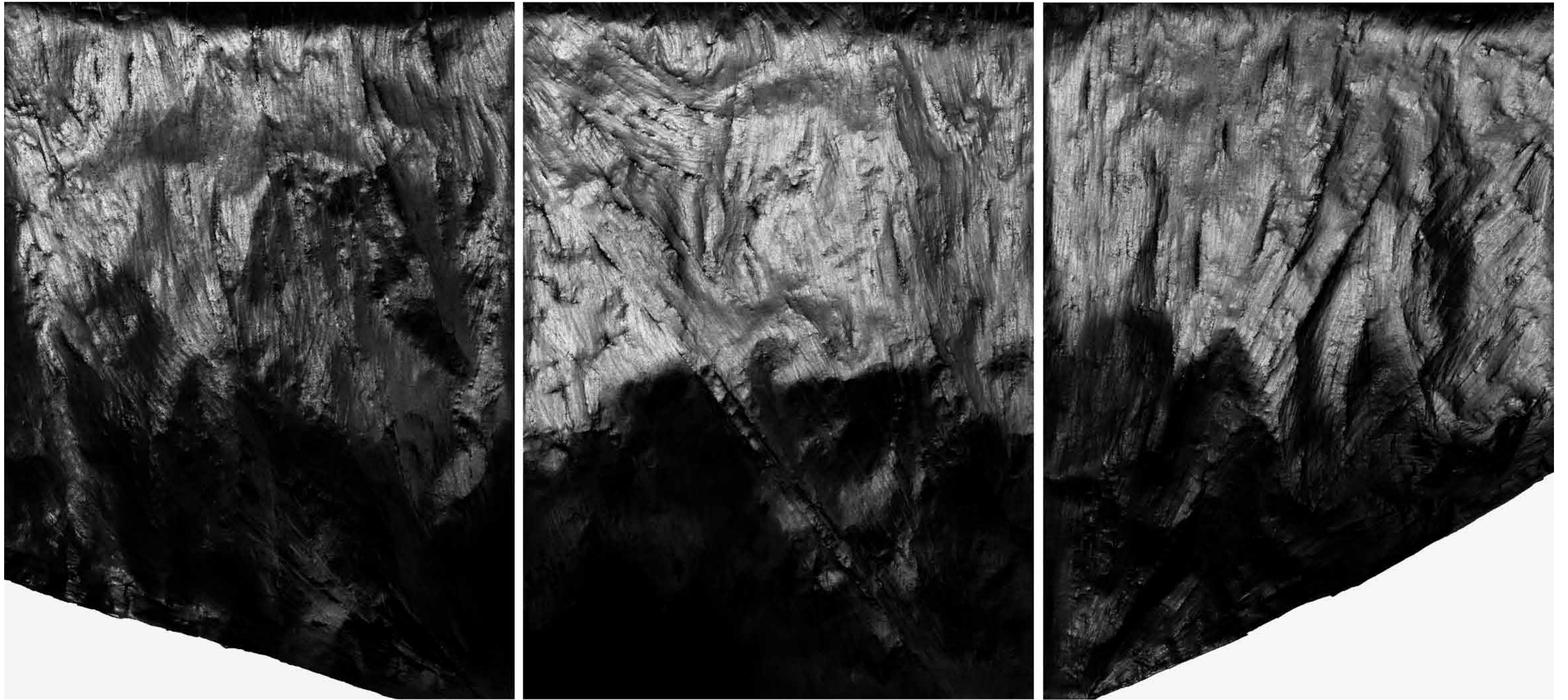
## **First**

There is a place or situation evoking a sensation, or thought, that will be followed by a drawing. I fill my papers with traces, and instead of drawing what I see I draw my existence. In other words: I draw as long as it takes to settle down after seeing a Pollock, or as long as the subway ride to Coney Island takes, or as long as the tumbler drier rolls. Drawings are attempts to capture moments, to save experiences though the rhythm of the pencil. I make recordings using paper as my receptor.

## **Second**

I take photographs of my drawings. Drawing is a tool of trial, thought and concentration, but all the time my aim has been at a photograph. Relations between a process and a pencil-made image intrigue me, but what happens when photography interferes? Of course photographs have the possibility to vary in size and amount, but by photographing my drawings I also choose the moment and the illumination I want to show. The surface of the drawing changes constantly: reflections, shadows, deep blacks, highlights, they all are in movement until the camera arrests them. This is also a step that changes the materiality of the drawing: what used to be pencil on a sheet of a notebook is now an illusion of mass.





*Grünwald, 2011, 150 cm x 330 cm, triptych, c-print mounted on acrylic*



*Munkkiniemi, 2010, 152 cm x 110 cm, c-print mounted on acrylic*





*Paris, 2011, 35 cm x 28 cm, c-print mounted on acrylic*

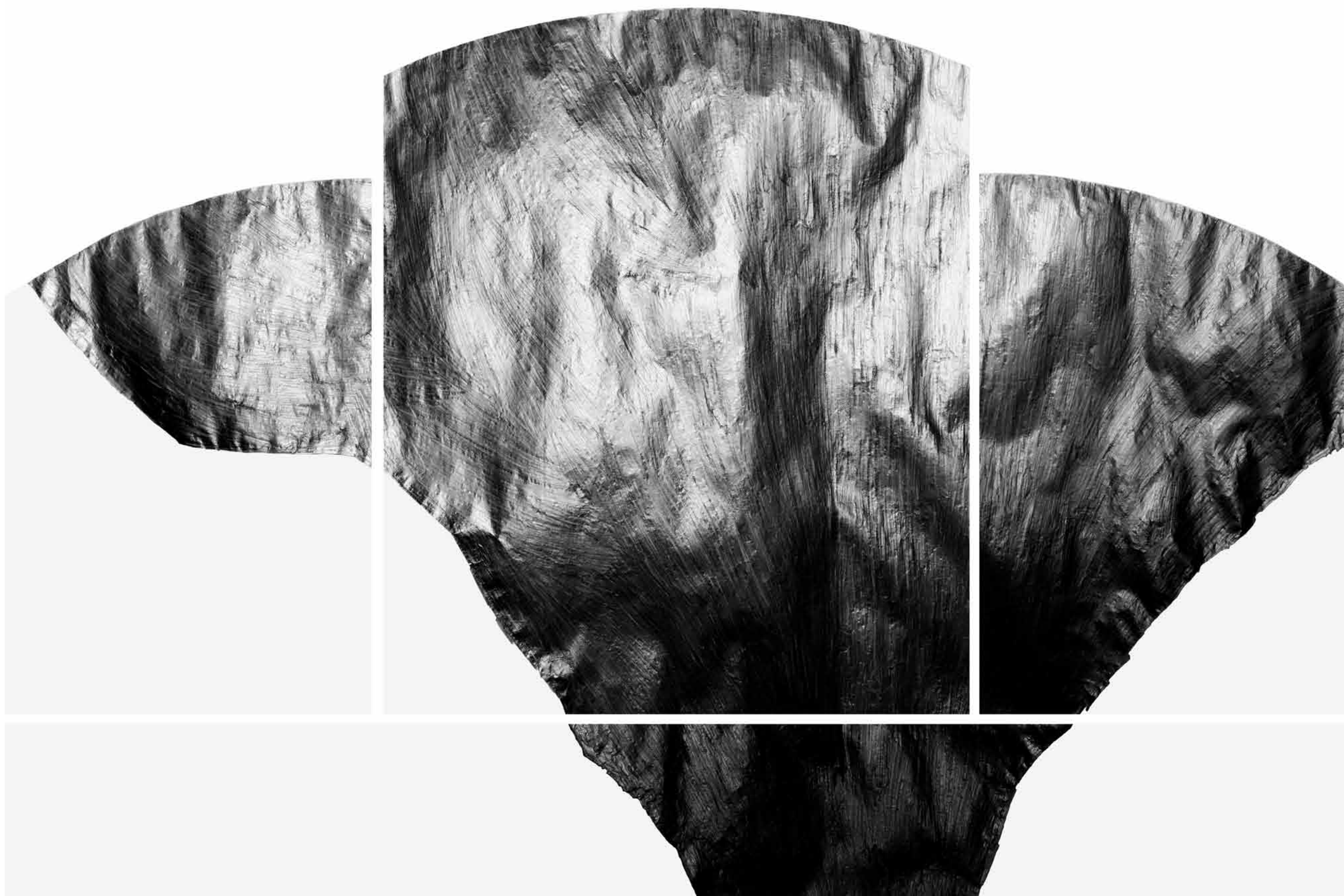


*Magnet, 2010, 130 cm x 160 cm, diptych, c-print mounted on acrylic*



*Vallila, installation view, Les Rencontres d'Arles, 2012*





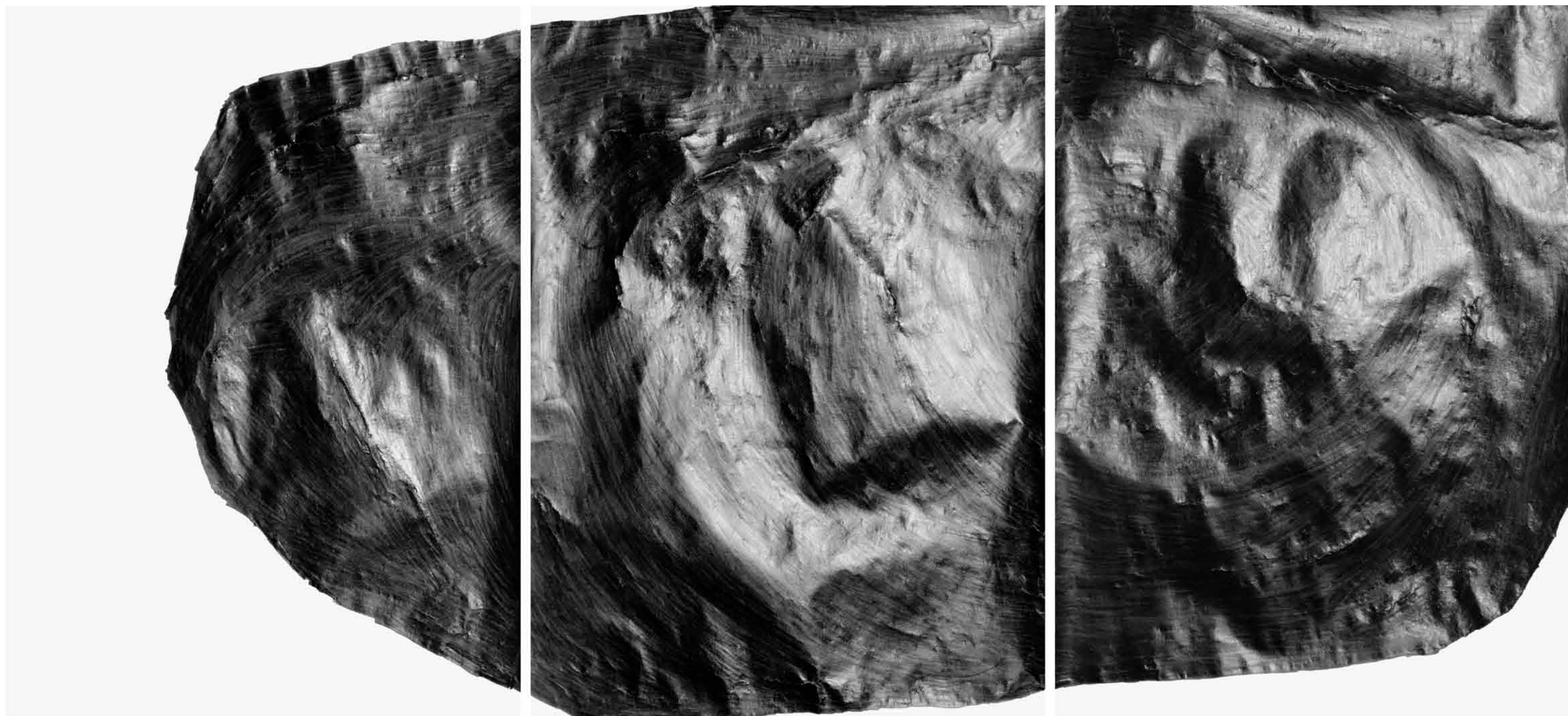
*Vallila, 2011, 198 cm x 298 cm, polytych, c-print mounted on acrylic*





*White Nights, 2011, 170 cm x 360 cm, triptych, c-print mounted on acrylic*





*Kökar, 2013, 150 cm x 330 cm, triptych, c-print mounted on acrylic*



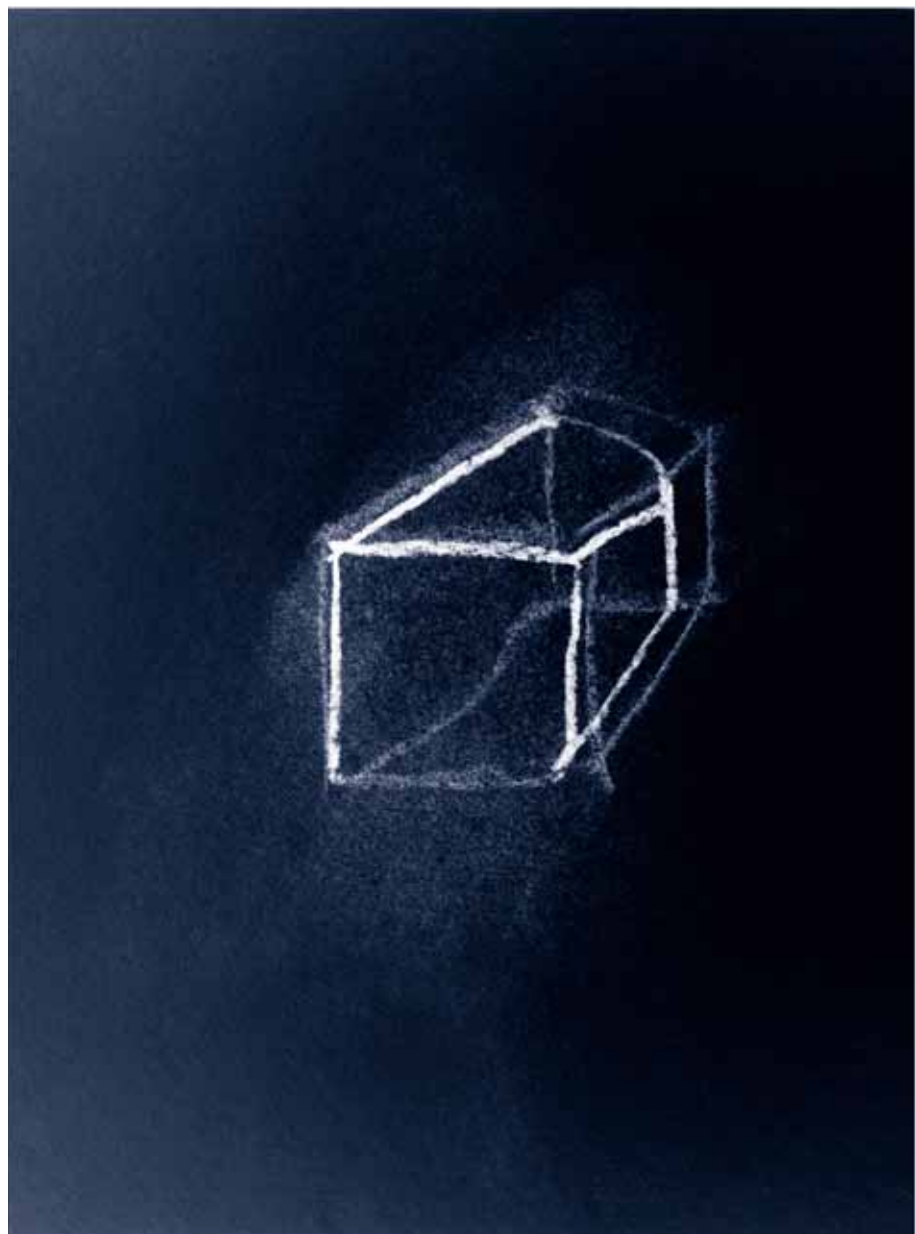
# *BLUEPRINTS*

---

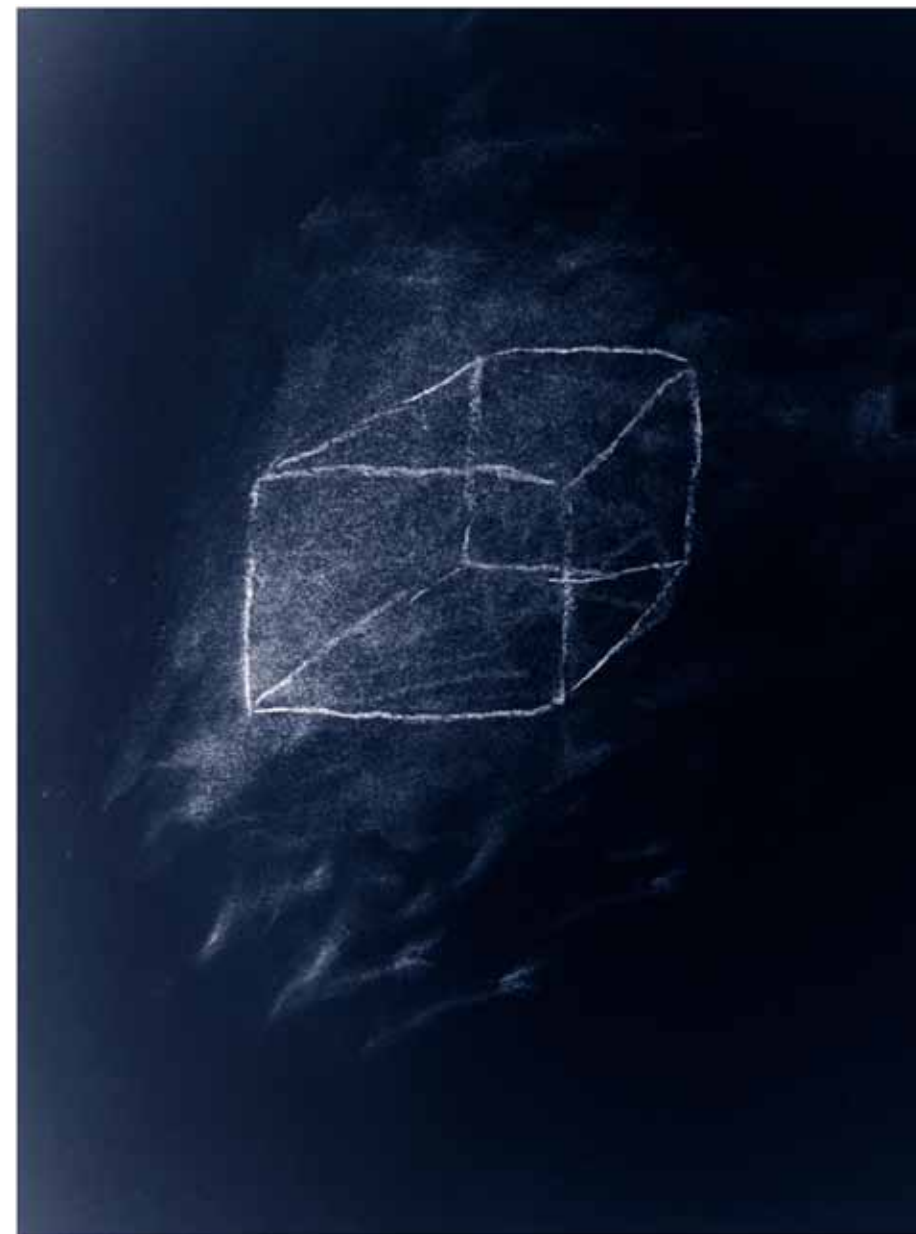
**I'm finding a pattern.** This is how it goes, dot by dot. I'm about to get a hold on it. What's life about? Interacting objects. This one here implies the existence of the other there. Can you find the correspondence?

Science thrives for solid theories, but in everyday life the word theory has a slightly different tone: there's something uncertain to it. Such as in blueprints, which are explanations or plans; how something might work, how something might be achieved.

My blueprints are boxes, fragile buildings. I draw lines to construct them. In between the lines exists blue, nothing, only emptiness to lean on. This void is obtained by photography: paper becomes space, and lines travelers that might connect as well as disconnect.



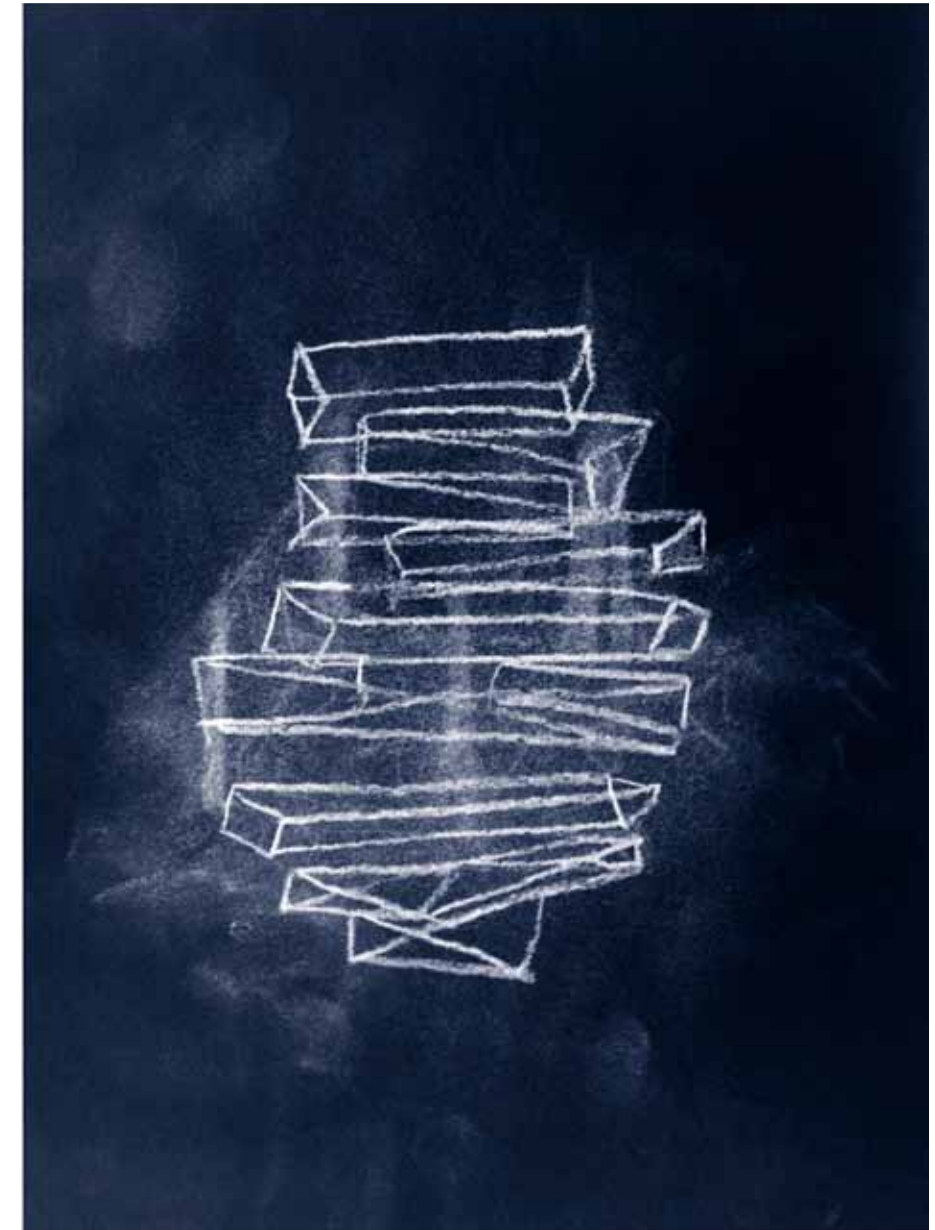
*Blueprints I, 2010, pigment print 23 cm x 17 cm without frame*



*Blueprints VI, 2010, pigment print 23 cm x 17 cm without frame*

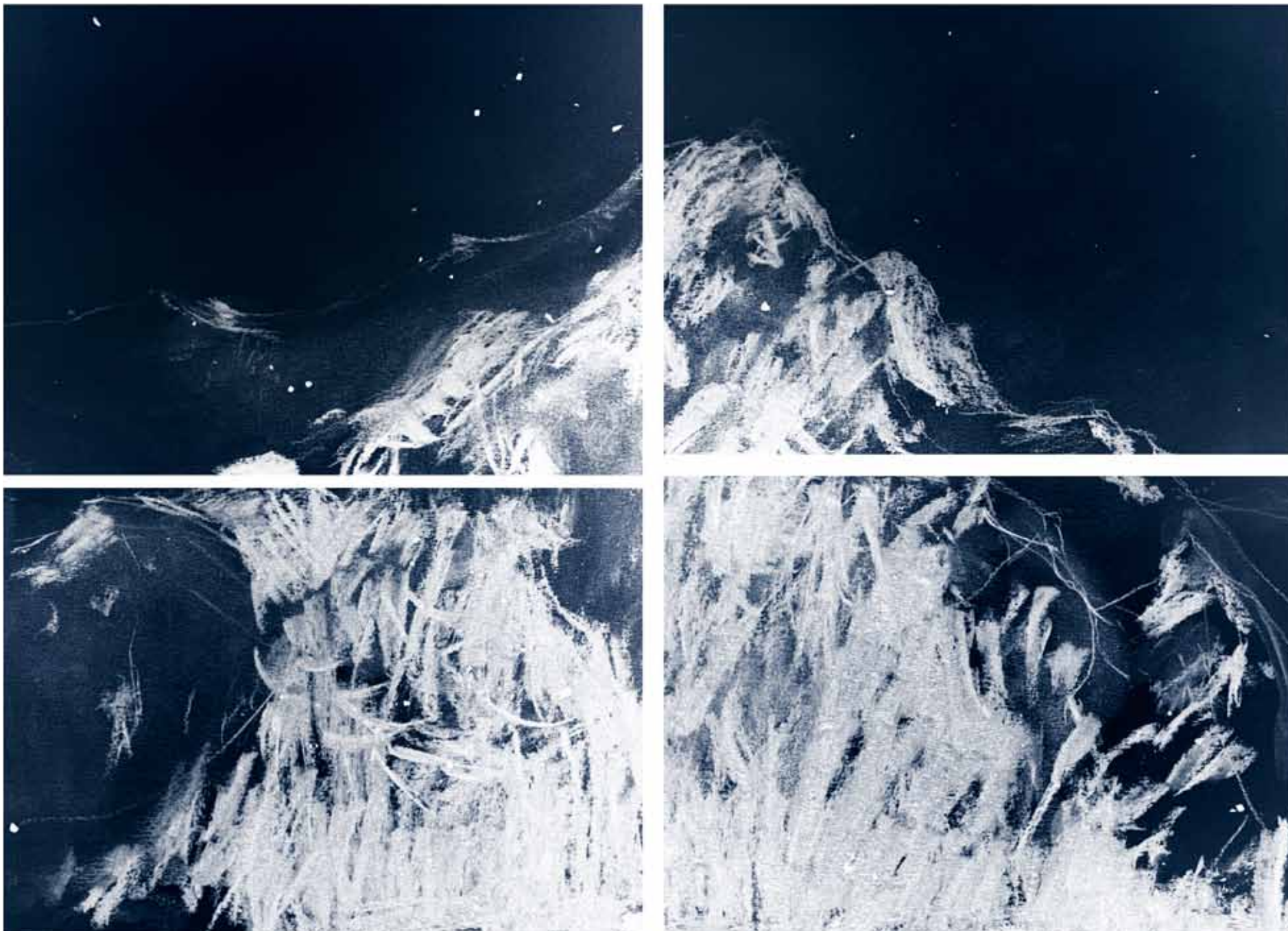


*Blueprints II, 2010, pigment print 23 cm x 17 cm without frame*



*Blueprints VII, 2010, pigment print 23 cm x 17 cm without frame*



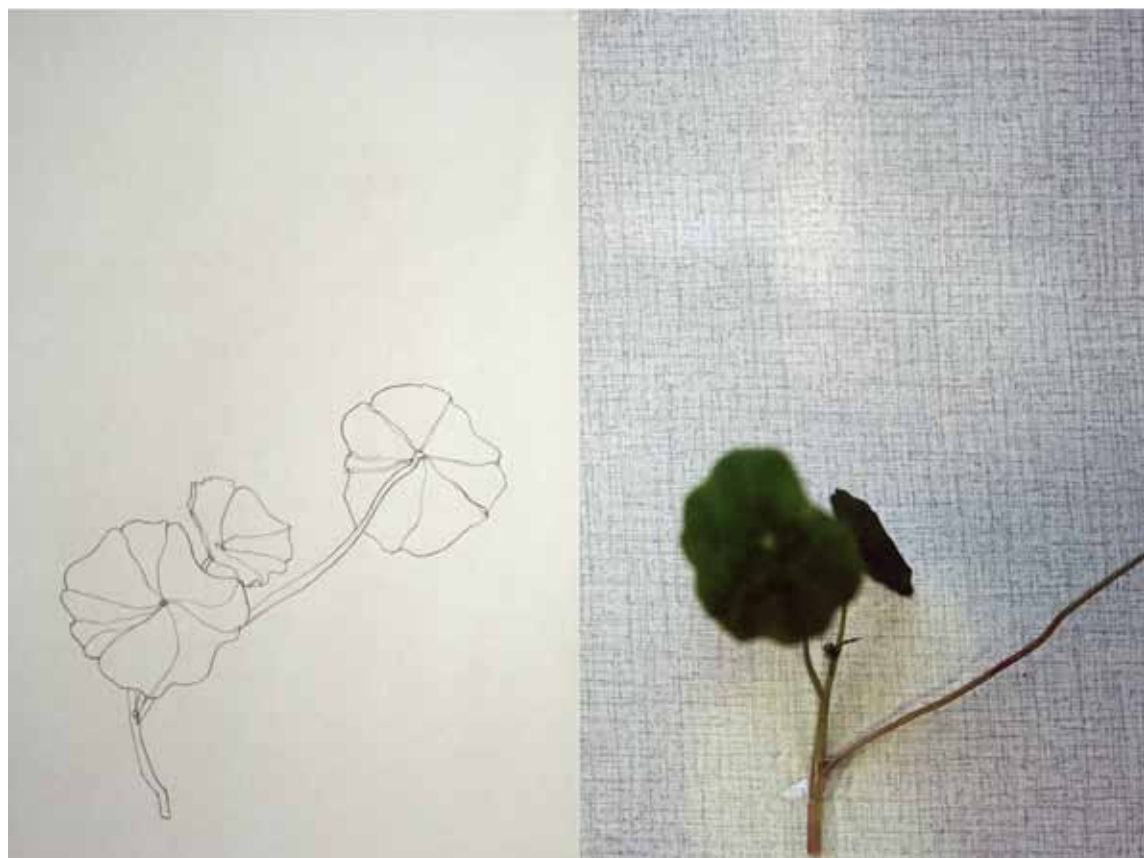


*Blueprints VIII, 2012, pigment print 66 cm x 92 cm without frame*

# *DIRECTIONAL RELATIONS*

---

**Depth of field, what a glorious thing!** I wanted to show the combination of a drawing and a photograph – my perception next to the one that my camera has – because together they form a comparison of linear transformations. Symmetry is breaking. I think that a line carries direction and color magnitude.

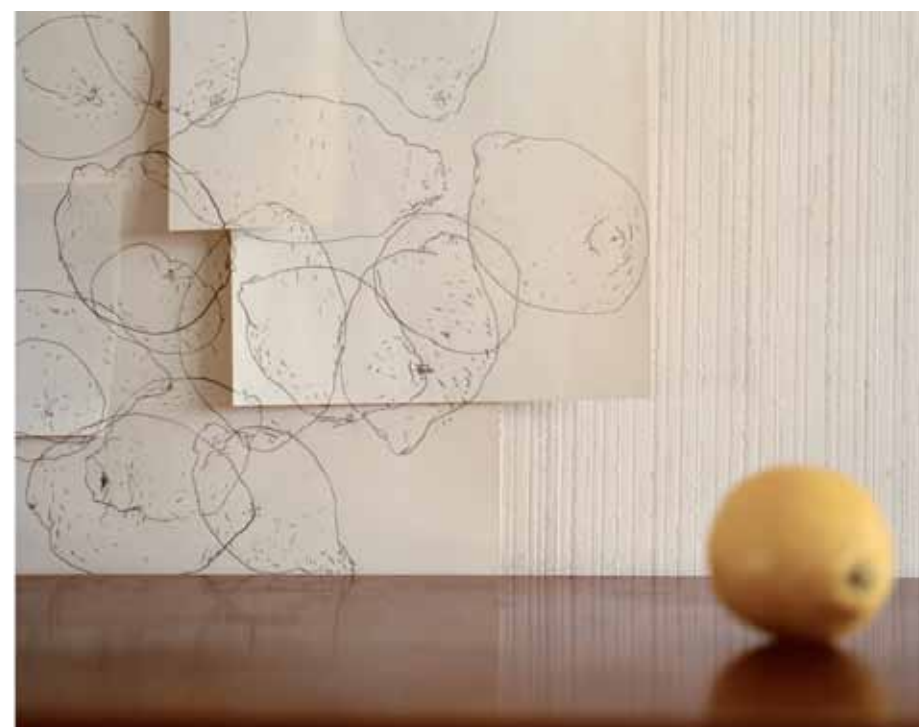
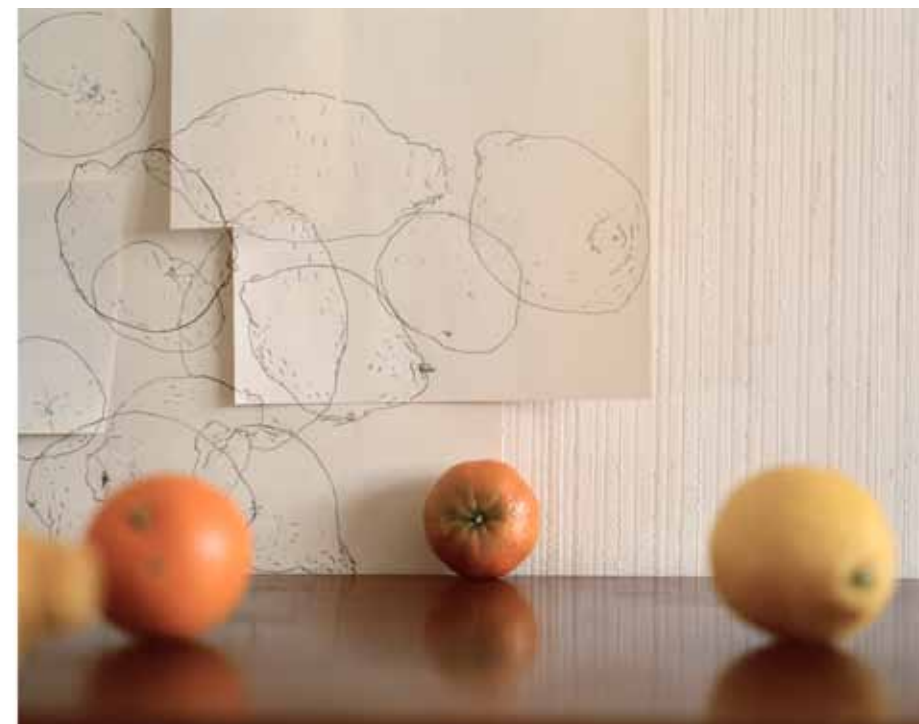
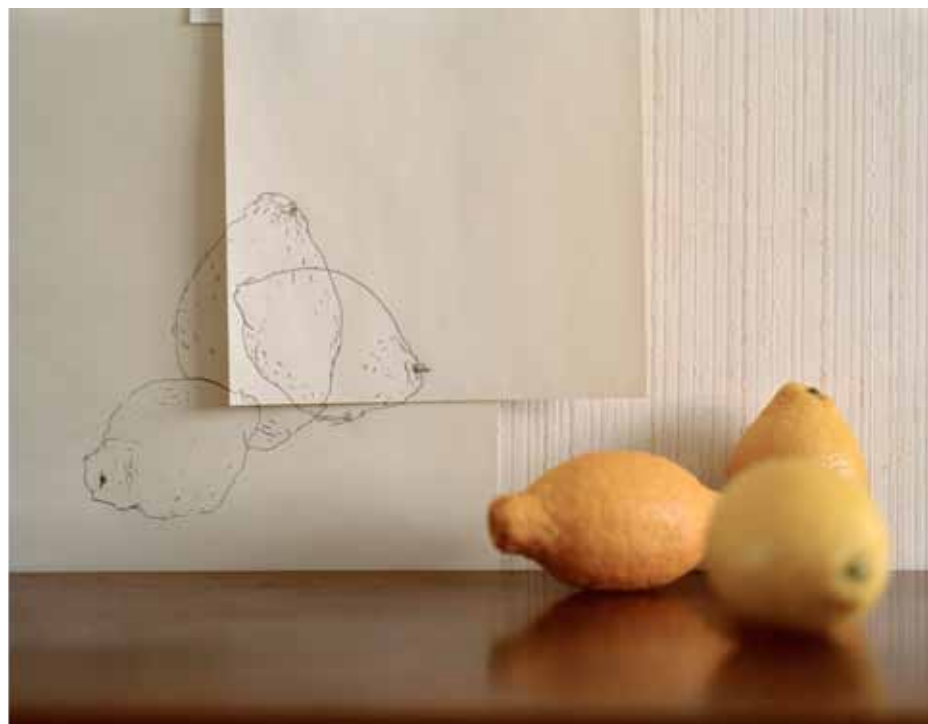


*Directional Relations I, 2011, pigment print 40 cm x 54 cm without frame*



*Directional Relations II, 2011, pigment print 40 cm x 54 cm without frame*





*Directional Relations III, IV, VI, 2013, pigment print 40 cm x 54 cm without frame*



# *INHERENT ABSENCE OF LIGHT*

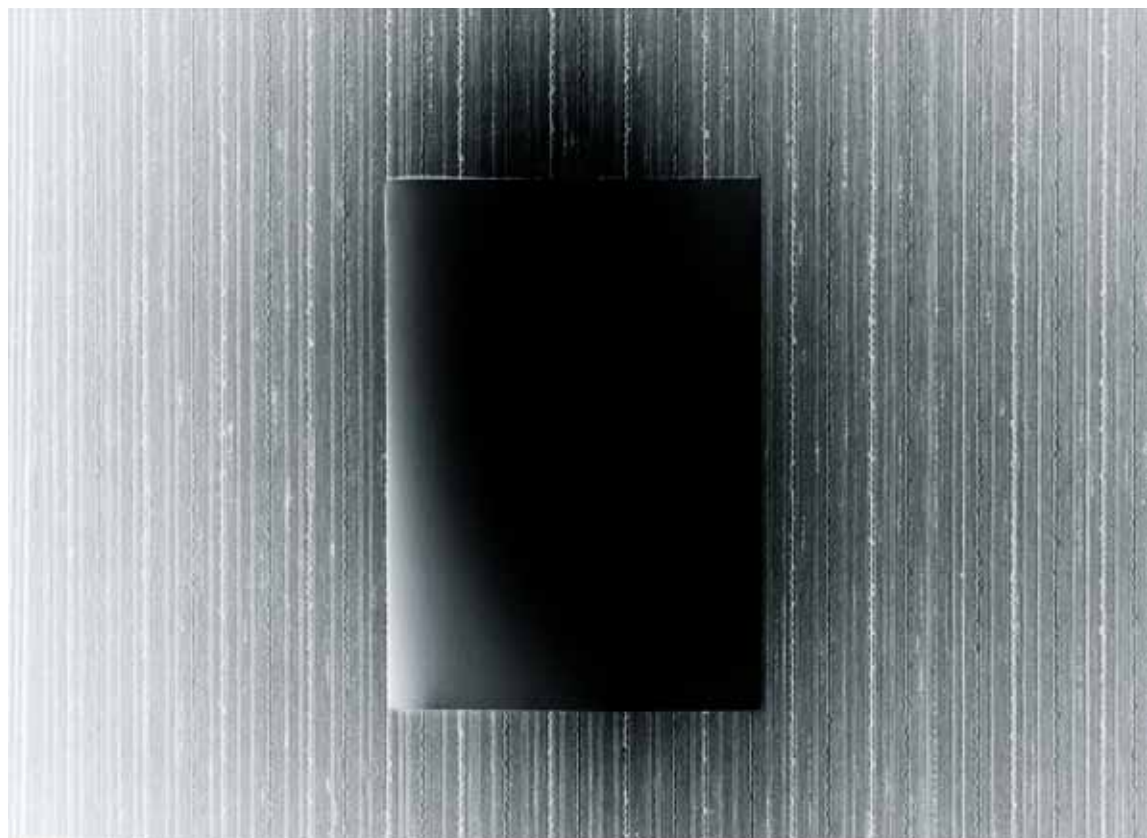
---

**Light is equal to ink. This becomes clear only while observing a negative.**

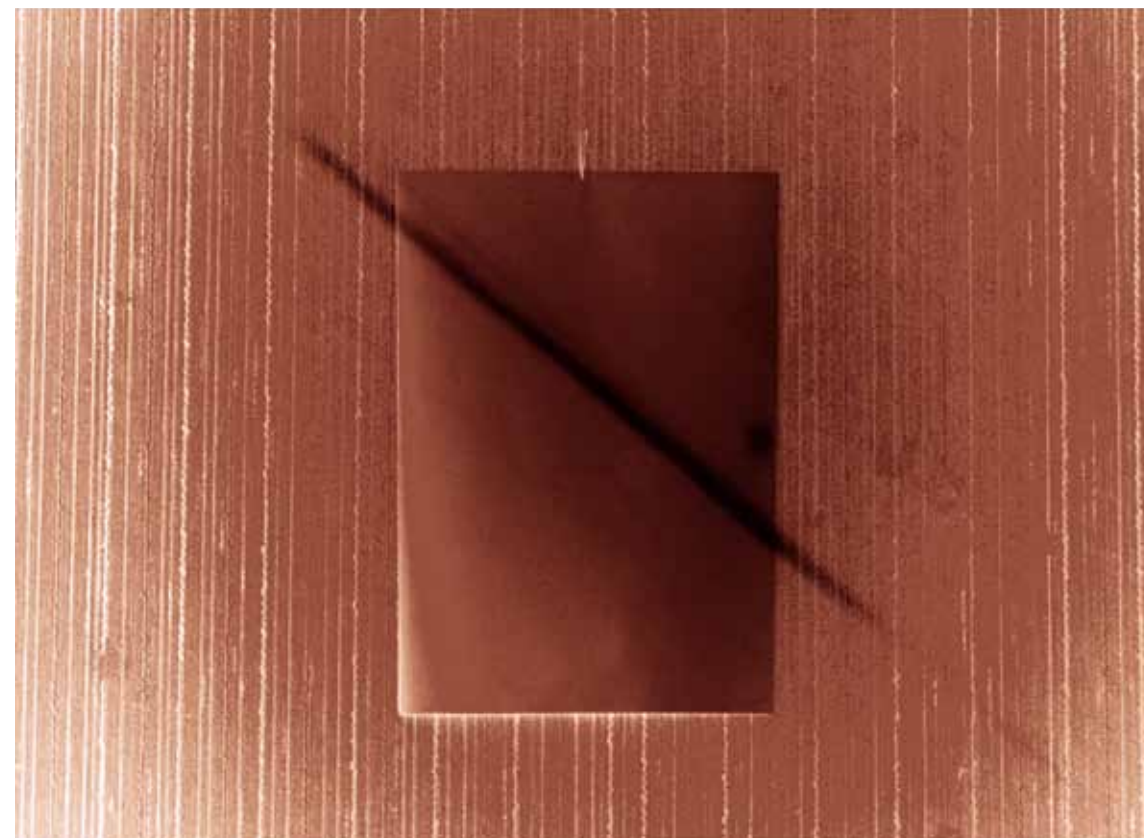
It is characteristic for a photograph to entwine the two: positive and negative, white and black. One has the potential for two. We are used to seeing positive images, but there has always been a negative first. A positive is formed only after light has travelled through a negative. So, no matter how quickly light travels, darkness has always found its way there first.

We have learned that light is electromagnetic radiation visible to the human eye. And that it consists of particles, photons. And that darkness comes after the sun has set 18 degrees under the horizon. And still there is something imponderable to light; a pencil is mine to control.

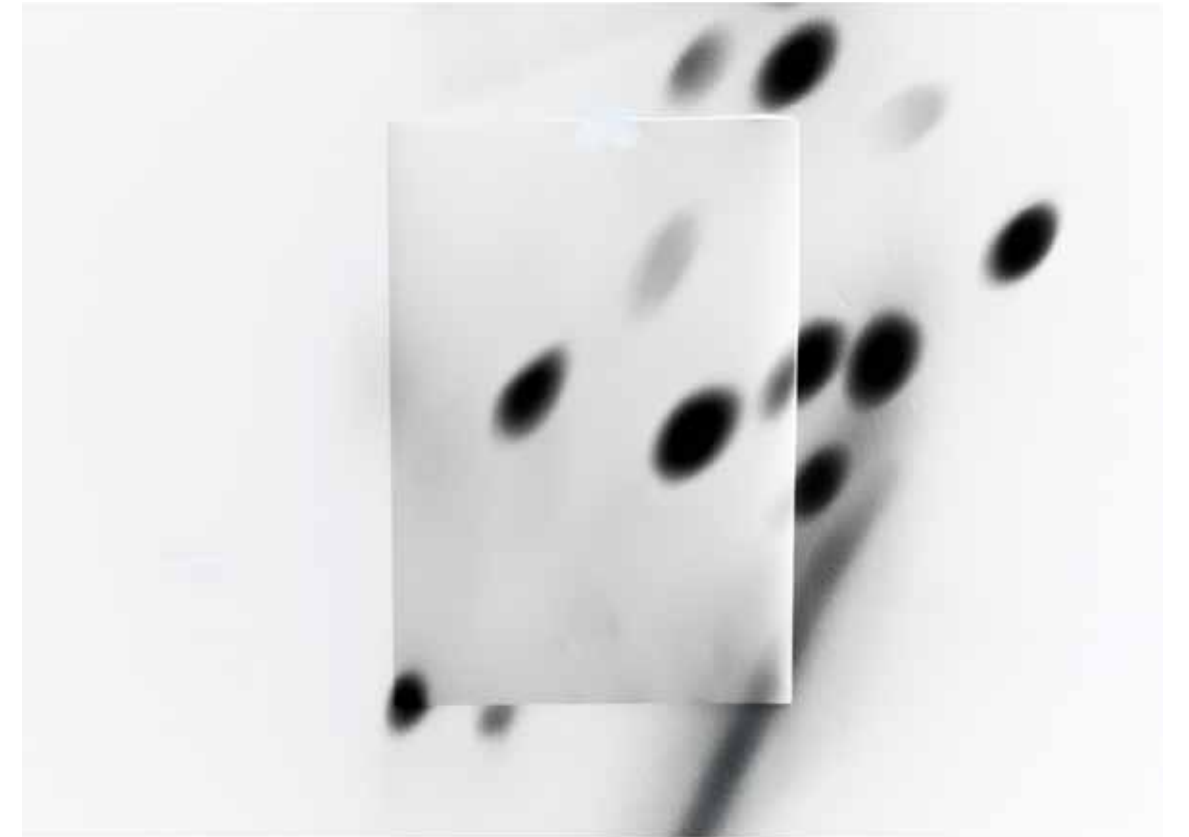
This kind of quality of light, meaning that in the world of photography light can be both black and white at the same time, white on a positive and black on a negative, has interesting relations to drawing. I like how a line of black, negative light resembles a line that a paintbrush has left. Or how a negative turns charcoal to the whitest chalk.



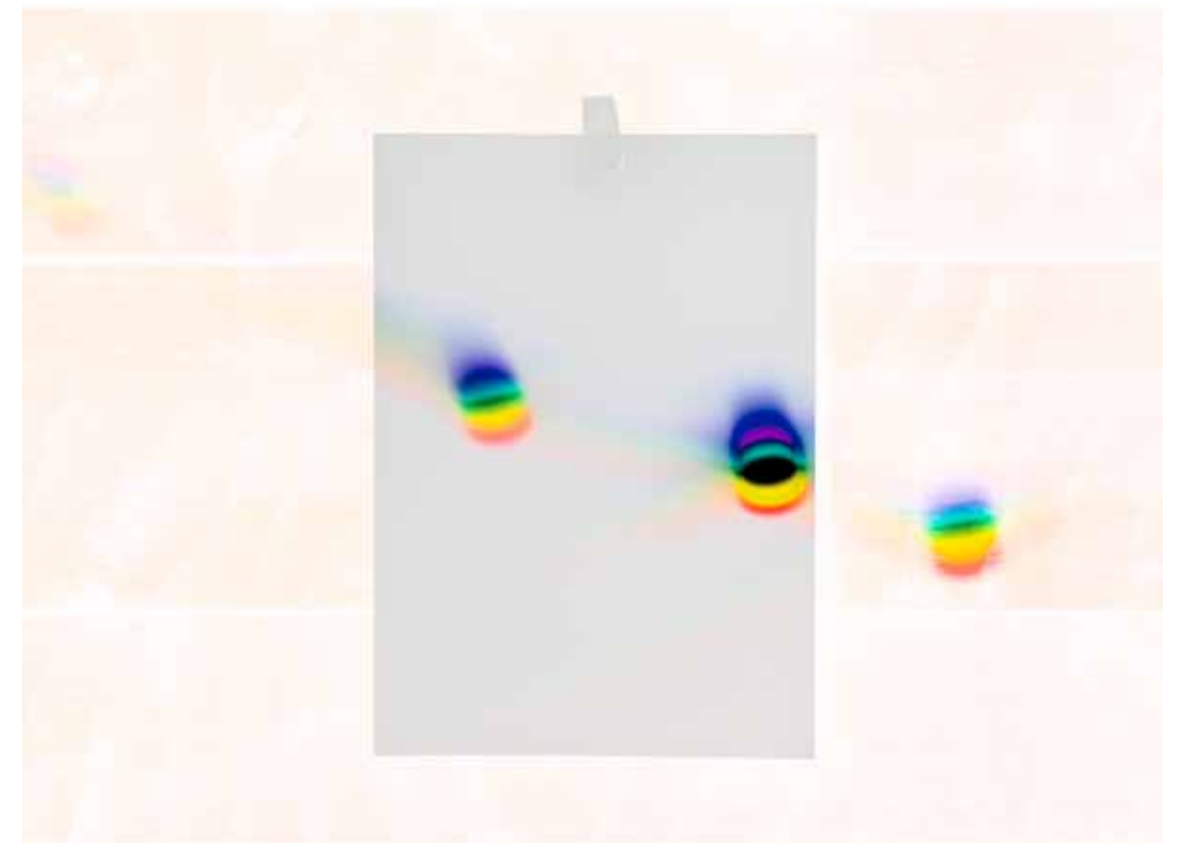
*Inherent Absence of Light II, 2012, pigment print 32 cm x 44 cm without frame*



*Inherent Absence of Light I, 2011, pigment print 32 cm x 44 cm without frame*



*Inherent Absence of Light III, 2012, pigment print 32 cm x 44 cm without frame*



*Inherent Absence of Light V, 2012, pigment print 32 cm x 44 cm without frame*



*Inherent Absence of Light IV, 2012, pigment print 32 cm x 44 cm without frame*

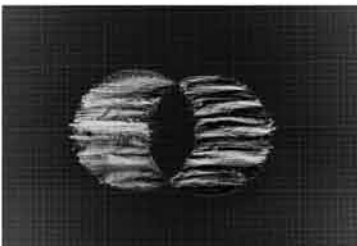
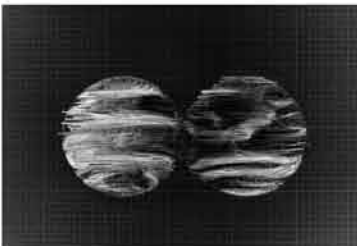
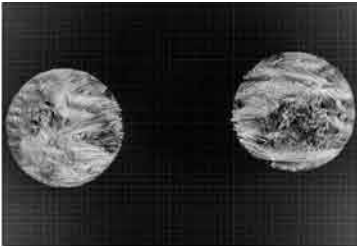


# *VERTICAL MOON*

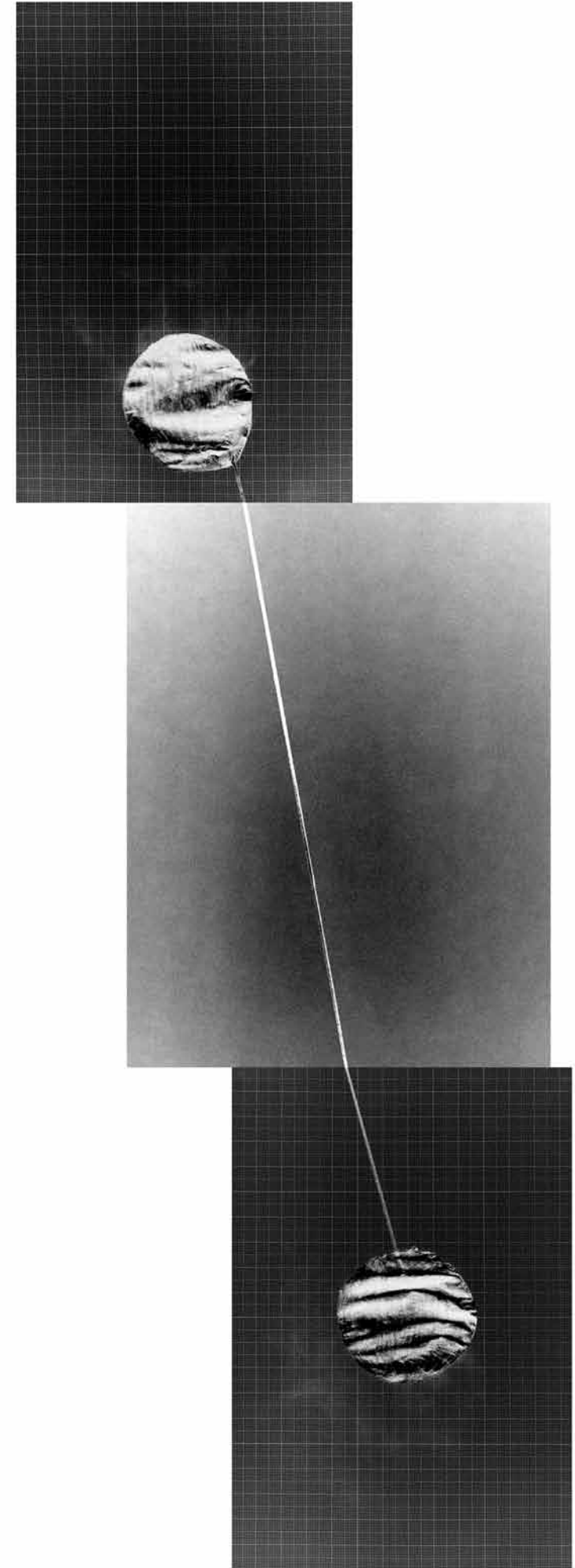
---

**Movement is understood in terms of physical laws:** the way we see things moving, and the way we ourselves move in the grip of gravity. All else is not perceived as movement but positions.

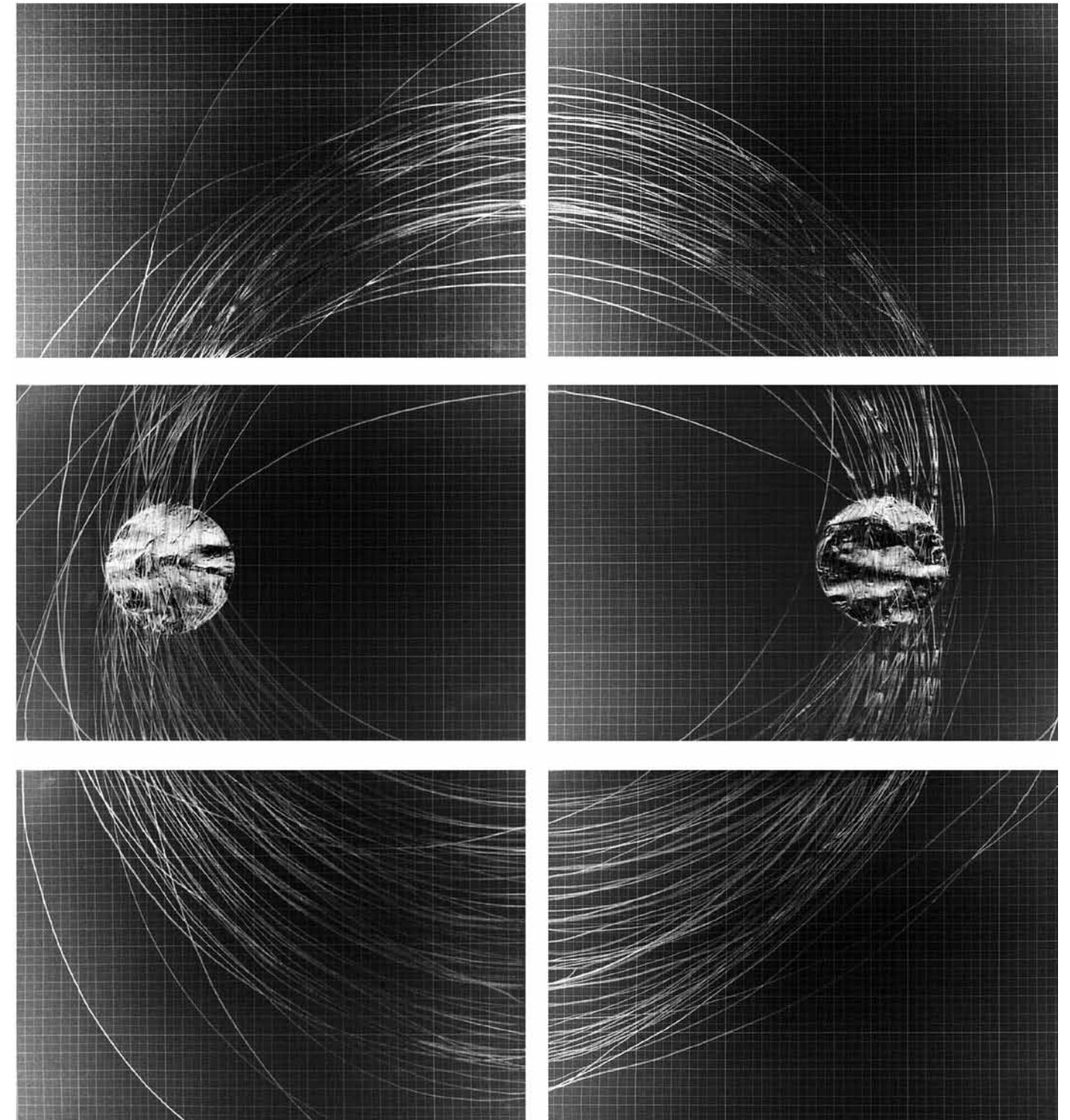
The ways we are going and the directions we are pulling are many. Most of them tend to throw us around, slide us towards cliffs – collisions or bursts. But there can also be affection that great it makes us draw a straight line throughout our years.



*You have all the prayers of my loose heart, 2011, framed pigment print 147 cm x 40 cm*

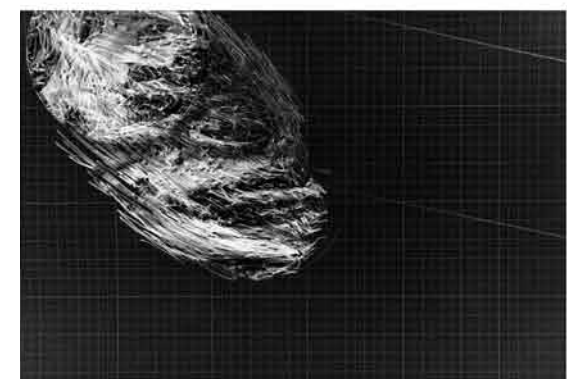
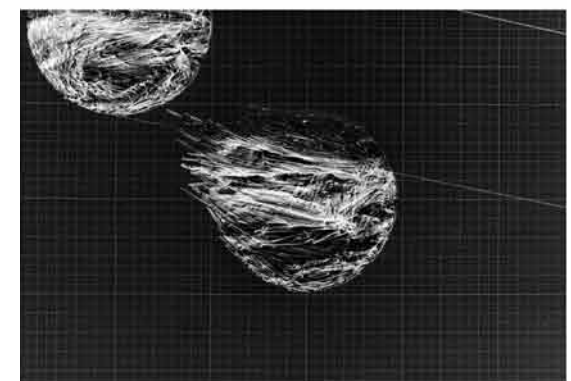
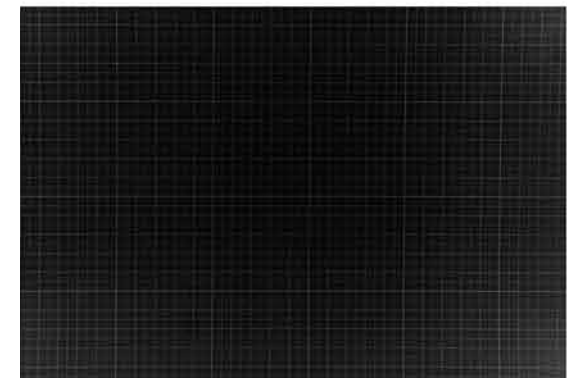
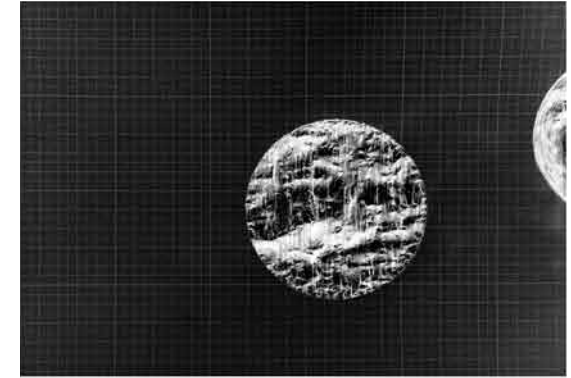


*To delay, 2012, framed pigment print 72 cm x 39 cm*

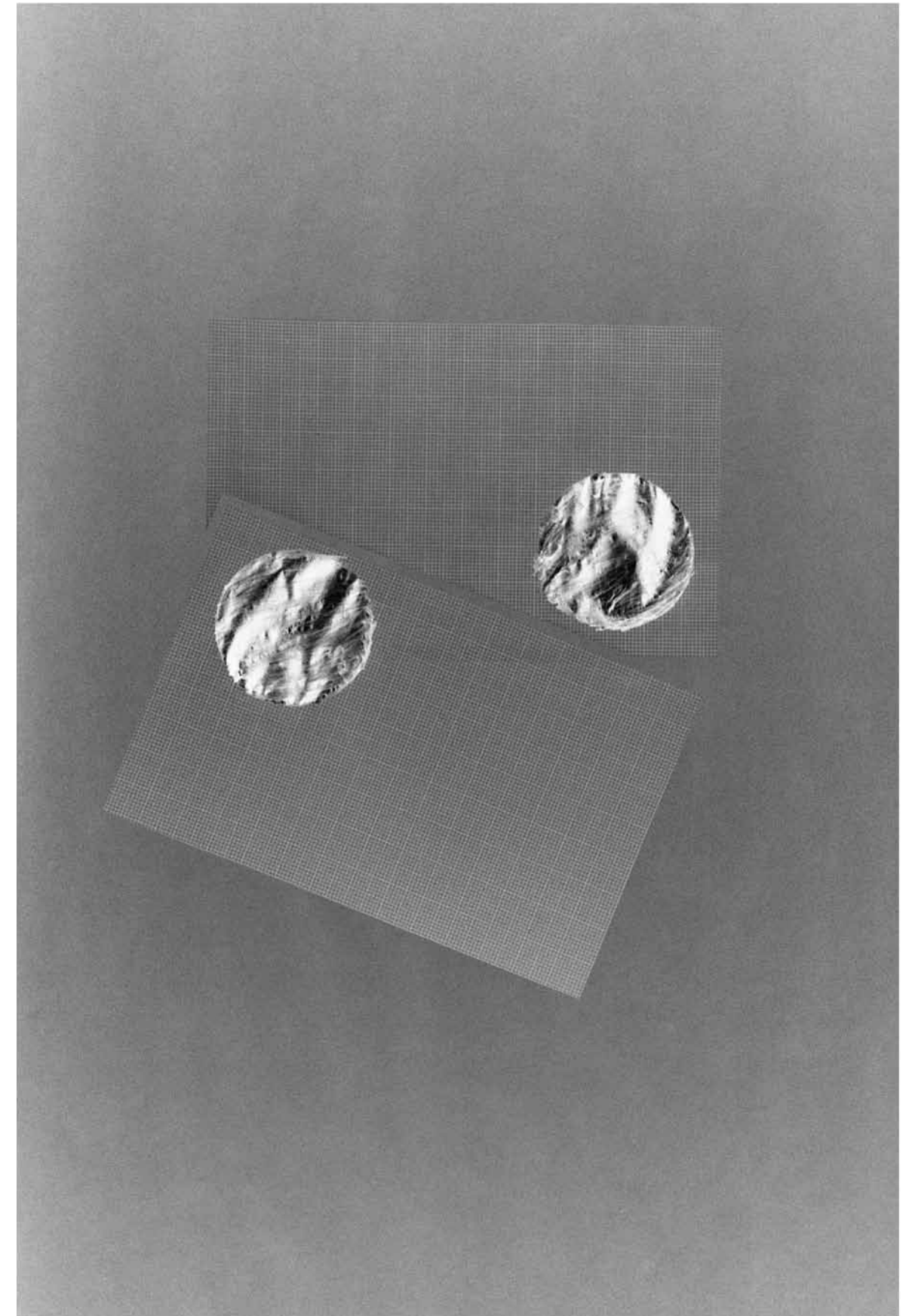


*We must collide, 2012, framed pigment print 70 cm x 65 cm*





*Here and nowhere else, once, 2012, framed pigment print 99 cm x 40 cm*



*Tectonic plates, 2013, framed pigment print cm x cm*

---

**Jaana Maijala**

*Taiteen maisterin opinnäyte*

*Aalto-yliopisto*

*Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu*

*Median laitos / Valokuvataide*

*Kevät 2013*